В. И. ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ТИПОЛОГИЯ ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ



„МЕЦНИЕРЕБА"

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ГРУЗИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ ШОТА РУСТАВЕЛИ

В. И. ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ТИПОЛОГИЯ ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ



ТБИЛИСИ
«МЕЦНИЕРЕБА»
1986

Монография представляет собой первый опыт построения типологии временных отношений в лирике. Обосновывается целесообразность введения критерия «раньше-позже», на основе которого производится выделение различных типов следования событий в лирическом стихотворении. В качестве материала для анализа привлекается в основном классическая русская, польская, грузинская и англоязычная лирическая поэзия.

Исследована категория художественного времени: выявлена его специфика, рассмотрены вопросы взаимоотношения времени, пространства и ритма, история изучения художественного времени в СССР и за рубежом, проблема соотношения грамматического и художественного времени; выделены различные аспекты изучения времени в литературном произведении. Произведена также систематизация невременных способов изображения.

Работа предназначена для специалистов по теории литературы, а также для философов, искусствоведов, психологов, лингвистов.

Редактор — доктор филологических наук Н. К. Гей

Рецензенты: доктор филологических наук, академик Г. Н. Джибладзе, кандидат философских наук В. И. Доборджгинидзе

Ч $\frac{4603010202}{М\ 607(06)—86}$ 118—86

«МИГ» И «ВЕЧНОСТЬ» КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Книга В. И. Чередниченко — серьезное и специальное исследование фундаментальных временных категорий бытия, человеческой жизни и, соответственно, художественного творчества. Эта книга литературоведческая, книга о литературе, о лирическом ее роде. О воплощении времени в искусстве написано определенное число книг и большое количество статей, но настоящее исследование не затеряется в этом потоке по одному тому, что дает в концентрированном виде довольно обстоятельное знание общих проблем и научной ситуации в интересующем автора вопросе и умелое, достаточно строгое применение решений общих проблем времени к специальному рассмотрению художественного времени в искусстве и его отличия как от времени физического, так и от времени психологического. Однако очень было бы жаль, если научная строгость изложения материала на страницах настоящей работы и подчас может быть даже излишняя классификационная педантичность автора повлияла бы на круг читателей этого скрупулезного исследования.

Преодолев трудности строго логического обоснования своего предмета и принципов его рассмотрения, и теоретик литературы, и любитель поэзии найдут для себя обсуждение захватывающе интересных вопросов как философии времени, так и художественной практики. Да и как не заинтересоваться поставленными в книге вопросами, если вчитываясь в текст, обнаруживаешь глубину и сложность казалось бы простых и ясных как мир слов «теперь», «одновременно», «вдруг», «всегда» и стоящих за ними отношений: «раньше-позже» или «прошлое», «настоящее», «будущее».

Невидимая подвижная грань между временны́ми пластами и диалектика настоящего мгновения, грозящего превратиться то в «геометрическую точку», то в бесконечность вечнсти, — собственно говоря, таков диапазон обсуждаемых сущностных категорий нашей жизни и, соответственно, искусства.

Наверное, специалисты-литературоведы не во всем согласятся с предложенными в книге решениями и интерпретациями (так, например, мне представляется может быть и необходимым, но слишком жестким сведение сюжетного времени к упорядоченности/неупорядоченности событий, и обозначение ху-

дожественного времени через сюжетное), но предлагаемая книга дает системно-типологическое рассмотрение предмета исследования и при всех обстоятельствах читатель будет вознагражден, познакомившись с содержательной и весьма интересной книгой.

Отправляясь от «Морфологии новеллы» М. А. Петровского и «Морфологии сказки» В. Я. Проппа, автор книги создает свою систему морфологии художественного времени в искусстве слова и в лирической поэзии в первую очередь.

Время в лирической поэзии — вещь капризно-прихотливая и особенно трудно уловимая для рассмотрения. Именно здесь, под пером поэта, изменчивое предстает запечатленным навек, а неизменное приходит в движение, или как говорится в одном из традиционных японских трехстиший:

Вниз по реке плывут
Форели, — и все выше
Растут отроги гор.

Так мир становится искусством, а искусство — миром.

В книге В. И. Чередниченко впервые в науке о литературе предложена в порядке первого опыта развернутая типология временны́х отношений в лирической поэзии, привлекается обширный материал творчества Пушкина, Фета, Эдгара По, Бараташвили и других поэтов.

И в заключение сошлюсь на мнение первых читателей и рецензентов настоящей книги, совпавших в своих реакциях по поводу обстоятельной и интересной демонстрации содружества научных дисциплин в век интеграции науки. Как верно сказано профессором Б. Г. Кузнецовым, XX век сделал невозможной «доктрину Монро» в современной науке. Перед нами очевидное свидетельство несостоятельности принципов «физика для физиков» или «филология для филологов».

Доктор филологических наук Н. К. Гей

Москва
1985 г.

1. КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ

1.1. Время как объект изучения

Выдающийся советский ученый, один из основоположников геохимии академик А. Е. Ферсман, проницательно подметив, что «часто совершенно бессознательно мы в разных областях науки работаем над временем», констатировал неугасающий интерес к этой проблеме со стороны homo sapiens «на всех этапах человеческой культуры»[1]. Такой интерес к проблеме времени конечно же не случаен: время, являясь одним из наиболее важных факторов эволюции живых организмов[2], вероятно, содержит в себе разгадку принципов организации жизни во вселенной, почему и остается, как было метко замечено, «одной из наиболее ревниво охраняемых природой онтологических проблем».

Выдвигаются и другие, менее глобальные гипотезы. Так, известный немецкий философ и логик Ганс Рейхенбах считает, что интерес к теоретическому осмыслению проблемы времени имеет биологическую подкладку, затрагивая такой жизненно важный механизм человека, как защитный: «На логический анализ проблемы времени, который предпринимался философами, большое влияние оказывал страх перед смертью. Убеждение в том, что они обнаружили парадоксы в течении времени, можно назвать «проекцией» согласно современной психологической терминологии. Оно функционирует как защитный механизм. С помощью парадоксов стремятся дискредитировать физические законы, которые возбуждают глубокий эмоциональный антагонизм»[3]. По мнению советского историка А. Я. Гуревича, время становится культурной (а не специальной — теологической или философской: последней оно было еще в

---

[1] Ферсман А. Е. Время. Пб., 1922, с. 5.

[2] На основе глубокого изучения механизма отражения действительности академик П. К. Анохин пришел к заключению, что «абсолютный закон» неорганического мира — пространственно-временной континуум определил собой все формы поведения живого от примитивных его форм до человека включительно» (Анохин П. К. Химический континуум мозга как механизм отражения действительности. — Вопросы философии, 1970, № 6, с. 118).

[3] Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1962, с. 15.

древности) проблемой в относительно поздний период человеческой истории: «Утратив непосредственное восприятие времени (господствовавшее в средние века. — В. Ч.), лишившись ощущения его бытийственной предметности и вещественности, человек оказался вынужден теоретически его осмысливать. Нетрудно заметить, что оно становится проблемой именно при переходе к концепции векторного времени. <...> Посредством теории и художественных конструкций, возрождая миф и создавая искусственными средствами «культ времени», современный человек <...> пытается восстановить силою воображения в литературе и искусстве ту полноту и целостность мировосприятия, которые он потерял с переходом к механической цивилизации. За прогресс неизменно приходится расплачиваться утратою тех или иных ценностей, соответствовавших более непосредственному отношению к жизни»[4]. Таким образом, времятворчество и времяистолкование компенсируют «ущербность» современного человека, утратившего непосредственную связь с природной жизнью. Если это вынужденная (то есть защитная) реакция человека, речь, вероятно, может идти об исторически постепенно осуществлявшейся сублимации нерастрачиваемой части «чувственной энергии» человека в сферу его творческой деятельности. Точка зрения А. Я. Гуревича, безусловно, заслуживает дальнейшего изучения, хотя и представляется нам недостаточно убедительной: между утратой непосредственного восприятия времени и осмыслением проблемы времени по всей видимости не существовало однозначной причинно-следственной связи: нельзя исключить ситуацию сосуществования. Возможно также истолкование обратное тому, которое дал А. Я. Гуревич: именно углубление общественного самосознания на определенном историческом этапе; становившееся все более четким стремление дать отчет о происходящем, ответить на вопрос, что же такое время, не возвращавшее раз и навсегда отнятые ценности, привели постепенно к утрате непосредственного ощущения течения времени, к реконструкции которого (наряду с абсолютизацией утраты) стремится искусство нового времени (импрессионизм, литература «потока сознания»). Во всяком случае вопрос об эволюции временных представлений человека остается до сих пор не до конца проясненным, несмотря на наличие целого ряда специальных работ (см. об этом ниже).

Довольно стабильный на протяжении столетий и достаточно специальный интерес к проблеме времени со стороны философов сменился в XX столетии бурной вспышкой интереса к ней, который стали проявлять представители самых разных наук — философы и логики, физики и биологи, социологи и

---

[4] Гуревич А. Я. «Что́ есть время?» — Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 174.

психологи. Непосредственным толчком к росту такого интереса послужили коренные изменения в научной картине мира, происшедшие в связи с созданием теории относительности, а также релятивистской космологии и квантовой механики. Юридическим оформлением такого всеобщего интереса явилось основание в 1966 году Международного общества по изучению времени[5], в состав которого вошли такие известные ученые, как Дж. Уитроу, А. Грюнбаум, С. Ватанабе, Д. Парк и ряд других. Учитывая ситуацию, сложившуюся в современной науке, основатель-секретарь Общества Дж. Т. Фрейзер предложил назвать науку о времени (которая пока еще не получила самостоятельного статуса) **хронософией.**

Таким образом, именно в XX столетии проблема времени (и тесно связанная с ней проблема пространства) была **осознана** как своего рода метапроблема, сконцентрировавшая в себе целый комплекс узловых проблем, стоящих перед человечеством: «В пространственно-временных структурах, вырабатываемых как отдельным индивидом, так и тем или иным обществом, преломляется вся система их духовных представлений, вся сумма их духовного опыта. Те или иные изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре. Именно поэтому пространство и время могут быть положены в основу определения как типа культуры в целом, так и типа искусства в частности»[6].

Одной из главных причин всевозрастающего интереса к проблеме времени в последние десятилетия[7] является остро

---

[5] О структуре, задачах и деятельности Общества см. в статье Ю. Б. Молчанова «Труды «Международного общества по изучению времени» (Вопросы философии, 1977, № 5, с. 159—166).

[6] См. введение к книге: Пространство и время в литературе и искусстве. Метод. материалы по теории литературы. Даугавпилс, 1984.

[7] На этот счет существует множество дополняющих друг друга точек зрения. См., например: Гуревич А. Я. «Что есть время?» — Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 151—153, 174; Бабушкин С. А. Пространство и время художественного образа: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Л., 1971; с. 5; Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX в. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 160. (Далее: Ритм...); Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. — Вопросы философии, 1980, № 5, с. 152; Караваев Э. Ф. Основания временной логики. Л., 1983, с. 39—40. Особо отметим глубоко аргументированное исследование В. В. Иванова «Категория времени в искусстве и культуре XX века» (В кн.: Ритм..., с. 39—67), в котором затронут целый ряд аспектов проблемы возрастания роли времени в современной культуре.

ощущаемая в современных условиях борьбы за предотвращение ядерной катастрофы потребность «сохранения (и передачи вовне) возможно более полной информации о человечестве, отдельной цивилизации или отдельном ее члене, чей путь в каждый следующий момент времени может оказаться завершенным»[8]. Поиск наиболее надежных и компактных способов хранения и передачи полезной информации в условиях все увеличивающихся информационных перегрузок и резкого дефицита времени (по остроумному замечанию А. Я. Гуревича, «циферблат со спешащей секундной стрелкой вполне мог бы стать символом нашей цивилизации»[9]) определил направление разработок в кибернетике (теория информации), биокибернетике, философии, социологии и других науках. Но если опирающийся на давнюю традицию и всего лишь обостренный современной ситуацией интерес к проблеме времени со стороны философов и естественников понятен и в общем-то не требует особых комментариев, то интерес к этой проблеме со стороны литературоведов нуждается в специальном обосновании.

Возросший интерес к категории художественного и, особенно, литературного времени обусловлен помимо общих и опосредованных причин специфическими и непосредственными, среди которых решающее значение имеет настоятельно ощущаемая в последнее время потребность более глубокого изучения тех постоянных отношений и функций, которые обеспечивают специфику художественной (в частности, литературной) действительности. В результате такого изучения выявляется исключительная роль пространственных и временных отношений в конструировании и восприятии литературной действительности. К сожалению, подавляющая часть литературоведческих работ, посвященная проблеме времени, — дань моде на «время». Конкретный и четкий анализ временны́х отношений заменяется длиннейшими рассуждениями «на тему» времени — здесь и девременизация времени и временизация не-времени, мифологизация и демифологизация, гуманизация и дегуманизация времени и пр. и пр. Угрожающе, прямо-таки в геометрической прогрессии растет количество форм времени, выделяемых исследователями, что приводит к измельчанию проблематики. По справедливому замечанию Юрия Суровцева, « <...> исследование композиционно-временных форм плодотворно лишь в том случае, если оно ведется во имя углубления наших представлений о человековедческом содержании анализируемого произведения»[10].

---

8 Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм..., с. 53.

9 Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 28.

10 Суровцев Ю. Время в композиции романа. — Дружба народов, 1971, № 9, с. 246.

Органическая связь глубоких научных разработок с философскими идеями стала таким тривиальным фактом, что требование, чтобы любое научное исследование учитывало результаты философской мысли, равносильно требованию, чтобы научное исследование было **научным** в собственном смысле этого слова. В первую очередь это относится к изучению пространства и времени — в каких бы аспектах оно ни проводилось. В настоящем исследовании помимо классических трудов по диалектическому материализму и работ классиков философской мысли (Аристотеля, Гегеля и др.) были использованы монографии советских и зарубежных философов — Я. Ф. Аскина[11], А. М. Мостепаненко[12], Г. Т. Маргвелашвили[13], Ю. Б. Молчанова[14], М. Д. Ахундова[15], Г. Рейхенбаха[16], Дж. Уитроу[17], А. Грюнбаума[18]. Учтены также работы Дж. Финдлея[19], Г. Рейхенбаха[20] и А. Прайора[21] в области временной логики. Следует отметить существенный вклад, который внес в разработку проблемы времени Б. Г. Кузнецов[22] (философия физики, философия культуры).

Поскольку процесс восприятия художественного времени —

---

[11] См.: Аскин Я. Ф. Проблема времени: Ее философское истолкование. М., 1966.

[12] См.: Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974.

[13] См.: Маргвелашвили Г. Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976.

[14] См.: Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М., 1977.

[15] См.: Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: Истоки, эволюция, перспективы. М., 1982.

[16] См.: Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1962.

[17] См.: Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964.

[18] См.: Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. М., 1969.

[19] См.: Findlay J. N. Time: a treatment of some puzzles.—In: The philosophy of time /Ed by R. Gale. N. Y., 1967, p. 143—162. (Работа написана в 1941 г.).

[20] См.: Reichenbach H. Elements of symbolic logic. N. Y., 1951.

[21] См.: Prior A. N. Time and modality. Oxford, 1957; Past, present, and future. Oxford, 1967.

[22] См. работы Б. Г. Кузнецова: Принципы классической физики. М., 1958; Эволюция картины мира. М., 1961; Пути физической мысли. М., 1968; Разум и бытие. М., 1972; Эйнштейн. М., 1972; История философии для физиков и математиков. М., 1974; К вопросу о необратимости космической эволюции, познания и культурно-исторического процесса. — Философские науки, 1976, № 6, с. 43—55, 1977, № 1, с. 43—54; Необратимость физического и сценического времени. — Театр, 1978, № 7, с. 65—74; Einstein and Dostoyevsky. London etc., 1972; La conception quanto-relativiste de l' irréversibilité du temps.—Annales de la Fondation Louis de Broglie, 1980, vol. 5, № 3, p. 203—214 и др.

психический процесс, изучать вопросы функционирования художественного времени немыслимо без знания тех психических механизмов, которые управляют процессом восприятия времени. Несмотря на значительный вклад, который внесла в разработку проблемы восприятия времени человеком философия, однозначно ответить на целый ряд поставленных философией вопросов смогла только экспериментальная психология, получившая особенное развитие в СССР, США и Франции. Без преувеличения можно сказать, что проблема времени стала в XX веке центральной проблемой психологии, без учета которой невозможно построить ни одной обобщающей концепции личности. Такой профессиональный интерес к проблеме времени со стороны психологов объясняется той ролью, которую играет время в организации психических процессов: «Время, важный фактор для всех законов природы, какими бы они ни были, является непременно действующим фактором любых физиологических процессов, связанных с высшими функциями, так же как всех психофизиологических и чисто психических процессов, причем тем в большей степени, чем сложнее эти процессы»[23]. Следует особо отметить труды французского психолога П. Фресса[24] и его последователей, внесших существенный вклад в разработку проблемы восприятия времени. Из работ советских психологов отметим построенную на обширном экспериментальном материале, хотя и несколько устаревшую монографию Д. Г. Элькина «Восприятие времени»[25] и главу из трехтомного труда Л. М. Веккера «Психические процессы»[26]. На основе глубокого исследования психических процессов Л. М. Веккером, в частности, была подтверждена гипотеза об органической связи между восприятием времени и процессами памяти. Вывод, к которому приходит ученый, имеет большое значение для понимания механизмов, лежащих в основе восприятия времени: «Таким образом, вопреки сложившейся в экспериментальной психологии устойчивой консервативной традиции, **восприятие времени невозможно исследовать без учета памяти,** которая органически включена в этот процесс воспроизведения времени. С другой стороны, и память в ее главных исходных психологических свойствах невозможно исследовать так, как это обычно делается, — без соотнесения с закономерностями непосредственного исходного сенсорного воспроизведения времени, ибо сенсорное отображение времени со-

---

[23] Шошолль Р. Время реакции. — В кн.: Экспериментальная психология /Ред.-сост. П. Фресс и Ж. Пиаже. М., 1966, вып. 1—2, с. 314.

[24] См.: Fraisse P. Psychologie du temps. P., 1957; Фресс П. Восприятие и оценка времени. — В кн.: Экспериментальная психология /Ред.-сост. П. Фресс и Ж. Пиаже. М., 1978, вып. VI, с. 88—130.

[25] См.: Элькин Д. Г. Восприятие времени. М., 1962.

[26] См.: Веккер Л. М. Психические процессы. Л., 1981. Т. 3. Ч. 3. Гл. 5. Сквозные психические процессы, с. 199—301.

ставляет основу процессов памяти. Без воссоединения этих двух искусственно, ходом сложившейся традиции отторгнутых друг от друга, но органически взаимосвязанных аспектов единого процесса сенсорного отображения времени и памяти невозможно последующее продвижение в области построения психологической теории памяти»[27]. Забегая вперед, отметим, что хотя при анализе смены последовательных событий нам пришлось пренебречь этой связью, которая носит здесь гораздо более замаскированный характер, чем в случае смены непоследовательных событий, мы ни на минуту не упускали из виду того обстоятельства, что «фиксация временно́й последовательности «до» и «после», т. е. удержание в последовательном временно́м ряду моментов прошлого, по самому существу дела есть процесс памяти»[28].

Трудность исследования проблемы художественного времени определялась рядом объективных факторов:

1. Сложностью и известной противоречивостью самого объекта исследования.

2. Наличием функции времени у многих деталей повествования.

3. Невозможностью в области художественного времени «провести разграничительные линии между элементами различной природы», поскольку «здесь совершенно равноправно могут сосуществовать и образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта индивида, воспроизведенные в несколько искаженном виде с помощью механизмов памяти, а также самые разнообразные чисто фантастические построения»[29].

4. Недостаточной конкретизацией, прерывностью и условностью пространственных и временных координат литературной действительности ввиду знаковой природы литературы[30].

К числу субъективных факторов следует прежде всего отнести недостаточную изученность проблемы.

1.2. Специфика художественного времени

С целью выявления специфики художественного времени следует соотнести его с двумя основными видами времени[31] —

[27] Веккер Л. М. Психические процессы, т. 3, с. 239. (Выделено мной. — В. Ч.). Об истории вопроса см.: Уитроу Дж. Естественная философия времени, с. 109—149.

[28] Веккер Л. М. Психические процессы, т. 3, с. 239.

[29] Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм..., с. 21.

[30] См.: Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство. — В кн.: Крат. лит. энцикл., 1978, т. 9, стб. 773.

[31] Все виды (формы) времени, затрагивающие материальные процессы, в принципе сводимы к физическому, а затрагивающие область сознания (в

физическим и психическим временем. Корреляцию между физическим, психическим и художественным временем можно осуществить достаточно корректно, если принять в качестве исходного тезис, что время оформляется в процессе возникновения более ранних и более поздних событий, обнаруживающих определенную взаимосвязь. Под событием мы будем понимать любое поддающееся фиксации изменение, любой сдвиг, происходящий в физической, психической или литературной действительности. Тогда очевидно, что наличествующая совокупность физических событий даст нам историю некоего фрагмента бытия либо (если речь идет о коллективе или индивиде) историю внешней жизни (биографию) коллектива или индивида, совокупность психических событий (психических актов) — историю внутренней жизни (коллектива или индивида), а совокупность литературных событий — историю особым образом организованного сообщения (восприятия) или **сюжет.** Таким образом, только **сюжетное время** литературных событий как структурно значимое время, принципиально сопоставимое с физическим и психическим временем, может представлять категорию «художественное время» в литературе.

Остановимся более подробно на таких ключевых для уяснения проблемы художественного времени терминах, как «событие» и «сюжет». Литературное событие есть **нечто происшедшее** в литературной действительности, любой фиксированный сдвиг в художественной картине мира, мироощущении того или иного лица (персонажа, лирического субъекта) или его поведении. При таком подходе любое зафиксированное движение (внешнее или внутреннее, осуществленное или предполагаемое), любой жест независимо от значимости квалифицируется как событие[32]. Этот сдвиг реализуется на морфологическом уровне, как правило, либо с помощью предикативных форм глагола, либо с помощью существительных, имеющих значение отвлеченного действия (то есть отглагольных существительных). Смена же слов или, точнее, смена актов восприятия слов происходит не в литературной действительности, а в физической, отражая ход физического времени. «Когда мы слышим предложение, — пишет Б. Рассел, — первое и второе слова

том числе и художественное) — к психическому. Более сложные виды времени, затрагивающие как материальные процессы, так и область сознания, также разложимы на физическое и психическое время. Последние предельно общо и схематично иллюстрируют оппозицию «материальное—идеальное». О дефиниции понятий «физическое время» и «психическое время» см. ниже.

[32] Ср. также: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964, т. 2, с. 422, 425, 427, 433; Индивидуально-художественный стиль и его исследование. Киев; Одесса, 1980, с. 108.

более смежны друг с другом, чем первое и третье. Таким способом, посредством пространственной (рассмотренной выше.— В. Ч.) и временной смежности, элементы нашего опыта могут быть организованы в упорядоченное многообразие. Мы можем признать, что это упорядоченное множество является частью упорядоченного множества физических событий и упорядочено тем же самым отношением»[33].

Таким образом, сюжет понимается нами как совокупность событий «в той последовательности, в какой они даны в произведении» (Б. В. Томашевский), а событием (которое выступает в качестве наименьшей сюжетной единицы) квалифицируется любой фиксированный (а значит, вычленимый) сдвиг. Такой подход не позволяет, с одной стороны, сузить понятие сюжета до совокупности одних узловых моментов действия, с другой — расширить его до суммы всех речевых актов. Следствием такого подхода является:

1) признание сюжетности лирического стихотворения;

2) принципиальная допустимость существования «нулевого сюжета», когда сумма речевых актов не конструирует событийного ряда (подробнее об этом см. ниже).

Наряду с терминами «событие» и «сюжет» продуктивными представляются нам термины «временной сегмент» и «временно́е поле». Временной сегмент, являющийся структурной единицей поля, понимается нами как временной объем одного обособленного события или совокупности не разобщенных друг с другом событий (то есть событий, расположенных по принципу сильной последовательности). Временно́е поле произведения — это сумма всех временны́х сегментов. Ряд параллельно совершающихся событий можно условно прира́внять к одному событию.

Объем сюжетного поля не совпадает с объемом всего художественного поля произведения, уступая последнему за счет отсутствия **несобытийных**, то есть несюжетных (невременны́х) элементов, необходимых для пополнения информации об изображаемом, утверждения мировоззренческой позиции автора и других целей (теоретически возможно и наложение обоих полей). Поэтому вызывает возражение трактовка Г. Т. Маргвелашвили сюжетного поля как «языкового поля» и сюжетного времени как «временности речи», «времени языка»[34]. Такая трактовка неверна еще и потому, что «художественный текст характеризуется многоярусностью **иерархически организованных** уровней: идейно-смыслового, сюжетно-композиционного и

---

[33] Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957, с. 365.

[34] См.: Маргвелашвили Г. Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976, с. 11, 27, 36, 67.

языкового»[35]. В то же время широко используемые Г. Т. Маргвелашвили термины «сюжетное поле», «временное поле» являются продуктивными и для литературоведческого анализа. Сравнивая экзистенциальное поле с сюжетным, исследователь, в частности, пишет: «Совершенно другие условия наблюдаются на сюжетном поле художественных произведений. Здесь мешающих факторов как таковых нет. По крайней мере их всегда стараются избегать при хорошем стиле. Все, что случается на подобном поле, должно иметь отношение к развиваемому сюжету, оно должно быть сюжетным, оно должно помогать развитию сюжета, раскрытию образов главных героев. Для несюжетного материала <...> нет места на временном поле художественных сюжетов»[36]. Такая нормативная поэтика (ср. требование Эдгара По: «Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели»[37]) не учитывает, однако, художественной роли несюжетных элементов и не охватывает всего многообразия художественных задач. Отметим также, что сюжетное время, само по себе эстетически значимое время, совершенно безразлично как к большей или меньшей значимости тех или иных расположенных на его поле событий (в художественной действительности мелкие и крупные события эстетически приравнены), так и к их правдоподобию или неправдоподобию (в плане наличия аналога в физической действительности).

После всех этих предварительных замечаний можно перейти к вопросу о соотношении физического, психического и художественного времени, имеющему принципиальное значение для уяснения специфики последнего. Прежде всего договоримся, что под «физическим временем» мы будем понимать время того материального мира, в котором живет человек (время макромира). Свойства времени в мега- и микромире нас интересовать не будут. Имея в виду психическое и художественное время, мы будем ориентироваться на некий инвариантный тип восприятия, присущий современному цивилизованному человеку. Различные аномалии или своеобразные отклонения в восприятии времени человеком нами не учитывались В нашу задачу не входил также анализ эволюции чувства времени в ходе культурно-исторического процесса[38].

---

35 Индивидуально-художественный стиль и его исследование. Киев; Одесса, 1980, с. 107. (Выделено мной. — В. Ч.).

36 Маргвелашвили Г. Т. Сюжетное время и время экзистенции, с. 18.

37 По Э. Новеллистика Натаниела Готорна. — В кн.: По Э. Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе. М., 1984, с. 659.

38 Этому вопросу посвящена специальная работа французского философа-позитивиста Ж. М. Гюйо «Происхождение идеи времени» (рус. пер.

Итак, психическое время есть ощущаемое, воспринимаемое, представляемое и мыслимое время любых, могущих быть ощущенными, воспринятыми, представленными и мыслимыми, событий безотносительно к их эстетической значимости. Отличие художественного времени от психического состоит, во-первых, в том, что художественное время, являясь ощущаемым, воспринимаемым и представляемым временем событий, **не апеллирует к мыслительной деятельности** субъекта, во-вторых, в том, что в его рамках могут быть реализованы **только эстетически значимые** события. Подчеркивая различия между психическим и художественным временем, не следует упускать из виду их глубокое генетическое родство: оба являются **временем внутреннего опыта** индивида и шире — человеческих коллективов. Это родство поддается естественной интерпретации: художественное время отпочковалось от психического в ходе культурно-исторического процесса на той его стадии, когда зародилось искусство. Отмеченные выше отличия требуют двух уточнений. Во-первых, поскольку в рамках художественного времени события не обсуждаются и не оцениваются (то есть не требуют умозаключающей работы мысли), а **непосредственно переживаются в чувственной форме**, естественнее соотнести художественное время с теми областями психического времени, которые не затрагивают мыслительных процессов (сенсорное, перцептуальное время). Во-вторых, для ограничения объема понятия следует говорить об эстетически значимых событиях литературной действительности (литературных событиях), поскольку не все эстетически значимые события являются событиями **литературной** действительности. Исходя из этого, можно дать два варианта дефиниции — развернутый (А) и краткий (В), причем краткий представлен тремя синонимичными формами (B_1, B_2, B_3).

Художественное (литературное) время:

— психически переживаемое (ощущаемое, воспринимаемое, представляемое) время эстетически значимых событий, локализующихся в литературной действительности (А);

1891 г.), которая наряду с ценными наблюдениями и теоретическими обобщениями содержит целый ряд произвольных допущений, противоречащих полученным к тому времени данным по психологии восприятия. Существенный вклад в разработку указанного вопроса внесли советские ученые И. Г. Франк-Каменецкий, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, М. И. Стеблин-Каменский, А. Я. Гуревич и другие. Из исследований, появившихся в последнее время, отметим труд М. Д. Ахундова «Концепции пространства и времени» (М., 1982), в котором использован обширный фактический материал.

— перцептуальное время литературных событий (B_1);
— образное время литературных событий (B_2);
— чувственное время литературных событий (B_3).

Психическая природа художественного времени означает, что **вне воспринимающего субъекта оно не существует.** Психическая обусловленность художественного времени приводит к определенной вариантности его восприятия, при которой адресат (читатель) может приписать художественному времени ряд функций, не предусмотренных отправителем (автором). Указанное расхождение может явиться также следствием временной разобщенности отправителя и адресата, причем вероятность расхождения в восприятиях между отправителем и адресатом тем больше, чем больший промежуток физического времени их разделяет. Можно сформулировать это правило несколько иначе. Вероятность искажения первоначального смысла эстетической информации тем больше, чем больший промежуток физического времени разделяет отправителя и адресата. Таким образом, художественное время **исторически обусловлено.** Тем не менее указанное расхождение нельзя считать бесконечно прогрессирующей тенденцией. Сдерживающими факторами являются, с одной стороны, инвариантность ряда психических функций, с другой, — ретроспективность некоторых фаз культурно-исторического процесса.

Проблема соотношения художественного и физического времени аналогична проблеме соотношения психического и физического времени, решаемой в рамках теории отражения[39], с учетом того, что художественное время есть определенным образом конструируемое психическое время. Этот факт художественной преднамеренности толкает исследовательскую мысль на поиск схем, лежащих в основе такого конструирования. Художественное время у́же психического по объему, поскольку к вводимым в его круг событиям предъявляются определенные требования, но шире физического в силу того, что на материальные объекты налагается больше ограничений, чем на идеальные. Необходимо учитывать и еще один аспект этого соотношения: художественное время функционирует в рамках физического. Это взаимодействие неоднозначно для различных видов искусства и литературных родов (см. главу «Лирика как предмет исследования»).

1.3. Аспекты изучения времени в литературном произведении

Ввиду того, что на сегодняшний день просматриваются лишь контуры общей теории художественного времени, созда-

39 О соотношении психического и физического времени см., например: Веккер Л.М. Психические процессы, т. 3, с. 213—214, 240—245.

ние которой остается задачей на достаточно отдаленное будущее, следует с самого начала строго очертить сферу употребления ставшего чрезвычайно популярным термина «художественное время». Как мы уже показали, применительно к художественной литературе этот термин в строгом значении может употребляться как эквивалент терминам «событийное время», или «сюжетное время». Однако при таком употреблении он способен фигурировать в качестве обозначения некой общеэстетической категории, обслуживающей все виды искусства, лишь **нестрого**, если учесть, что подведение систем временны́х отношений в различных видах искусства под один общий временной знаменатель (в данном случае — сюжетно-временной) наталкивается на значительные препятствия ввиду существенного отличия специфических языков этих видов и отсутствия нормативной типологии видов искусства. Что же касается изучения временны́х отношений в отдельных видах искусства, то ввод терминов «литературное время», «музыкальное время», «живописное время» по всей видимости оправдан на данном этапе состояния проблемы. На наш взгляд, во избежание путаницы необходимо обозначать этими терминами лишь структурно значимое для данного вида искусства время, каковым в случае художественной литературы является событийное (сюжетное) время. Однако в литературоведении под терминами «художественное время» и «литературное время» понимается все, что так или иначе связано с проблемой времени. Истоки путаницы в том, что временны́е отношения в литературном произведении могут быть:

1) непосредственно реализованы;
2) схематично обозначены;
3) переосмыслены;
4) подвергнуты анализу.

Схематичное обозначение временны́х отношений осуществляется, как правило, за счет употребления соответствующих лексических показателей времени (настоящее, два месяца назад, вчера, давно, раньше, три дня спустя и т. д.).

Переосмысление временны́х отношений происходит за счет употребления слов, обозначающих время, в непрямом значении (например, «настоящее» в значении «всегда»).

Анализ (оценка) времени и временны́х отношений выражает позицию автора или персонажа и принимает в произведении самые разнообразные формы — от пространных рассуждений на тему времени (примером могут служить соответствующие пассажи в средневековом «Романе о Розе») до образной характеристики времени («время летит соколом» — Некрасов).

Очевидно, что именно **непосредственная реализация временны́х отношений**, оформляющая сюжет и вызывающая у читателя ощущение хода (течения) времени, наиболее полно

раскрывает эстетическую природу феномена художественного времени. Следует отметить, что временные отношения реализуются с помощью как грамматических средств (в первую очередь, видо-временных форм глагола), так и надграмматических (лексики, композиции и др.).

В соответствии с непосредственной реализацией, схематичным обозначением, переосмыслением и оценкой временных отношений (границы между ними не всегда незыблемы) могут быть выделены такие аспекты изучения времени в литературном произведении, как перцептуальный, метрический, лингвостилистический и концептуальный. В зависимости от задач исследования и таланта исследователя на передний план выдвигается тот или иной аспект.

Метрический аспект не играет в литературной действительности той роли, какую он играет в психической или, тем более, в физической. Так, оформление того или иного порядка следования событий в тексте и того или иного типа связи между ними не требует обязательного учета таких факторов, как датировка событий, длительность событий, длительность межсобытийных интервалов. Разумеется, эти факторы, будучи зафиксированными, выполняют определенную художественную функцию, а в ряде случаев даже берут на себя роль регулятора действия (датировка событий в хрониках; указания на дату действия, длительность действий и интервалов между ними, содержащиеся в ремарках к пьесам и др.). Однако они не могут участвовать в процессе непосредственной реализации временных отношений и всегда выполняют служебную роль, предоставляя читателю дополнительную уточняющую или поясняющую информацию. Даже если датировка событий — единственный способ установить их порядок, можно говорить о ней лишь как о внешнем композиционном приеме, призванном либо провести, либо усилить связующие линии между событиями на сюжетном поле (что может иметь место, в частности, при рыхлой композиции). Если в тексте литературного произведения отсутствует прямое указание на дату или длительность того или иного события, эта информация в некоторых случаях может быть извлечена косвенно — путем предположений или логических умозаключений. Однако такой поиск сопряжен с выходом в физическую действительность, что уменьшает эффективность подобных исследований. Таким образом, изучение метрического аспекта представляется нам малоперспективным и почти ничего не дающим для понимания эстетической природы художественного времени, хотя в порядке исключения можно сослаться на работу Г. Волошина «Пространство и время у Достоевского». Скрупулезный анализ пространственной и временной метрики в романах Достоевского (исследователем были составлены даже специальные планы к «Преступлению и наказанию», «Идиоту» и «Братьям Карамазовым») позволил

автору сделать вывод, научная ценность которого несомненна: «<...> у Достоевского поражает необычайная быстрота действия и то мастерство, с которым располагает он массу действующих лиц на самом ограниченном пространстве»[40]. Необычайная точность расчета во времени и пространстве, по мнению Г. Волошина, нужна была Достоевскому для создания высокохудожественной иллюзии реальности изображаемого.

В литературном произведении **художественная метрика** (длительность, о которой повествуется) обнаруживает определенную взаимосвязь с **физической метрикой** (длительностью самого повествования, то есть продолжительностью восприятия текста читателем). Регулируя эту последнюю (то есть затягивая или убыстряя повествование), автор дает читателю возможность составить более полное представление о повествуемой длительности. В качестве примера можно сослаться на замечание Ю. Н. Тынянова: «<...> замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени <...>»[41].

Несмотря на физическую (нехудожественную) природу длительности повествования (продолжительности восприятия текста читателем), ученые-филологи проявляли к ней определенный интерес, причем малоизученность проблемы была одной из причин часто наблюдавшегося отождествления физического и художественного аспектов. С другой стороны, в узкоспециальном значении проблема длительности фигурирует уже в самых древних стиховедческих трактатах. На рубеже IV—V вв. вопросами соотносительной длительности слогов, стоп, строк и стихотворений заинтересовался Августин Аврелий, который полагал, что главным препятствием к построению универсальной шкалы длительности является то обстоятельство, что «стих более короткий, но произносимый более протяжно, займет больше времени, чем стих более длинный, но произнесенный быстро»[42]. Четкое разграничение художественной и физической метрики принадлежит Б. В. Томашевскому, который писал: «В художественном произведении следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время — это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования — это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно — длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием **объема** произведения»[43].

[40] Волошин Г. Пространство и время у Достоевского. — Slavia, 1933, roč. XII, seš. 1—2, с. 162.

[41] Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 119.

[42] См.: Исповедь Блаженного Августина, епископа Иппонского. Кн. XI, гл. 26.

[43] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 5-е изд. М.; Л., 1930, с. 143—144.

Исследователем были выделены такие составляющие художественной метрики, как: 1) абсолютная и относительная датировка момента действия; 2) указание на временные интервалы, занимаемые событиями (длительность); 3) создание впечатления этой длительности (исходя из объема речей, нормальной длительности действий и других косвенных признаков)[44]. К сожалению, топологический аспект проблемы выпал из поля зрения Б. В. Томашевского, который, по всей видимости, полагал, что проводимого им разграничения «фабульного времени» (понимаемого лишь в метрическом аспекте) и «времени повествования» достаточно для уяснения проблемы времени в литературном произведении.

Несмотря на недостаточную ясность проблемы, можно с уверенностью утверждать, что длительность повествования является переменной физической величиной, значение которой зависит от следующих факторов:

1) характер изображенных событий;
2) количество изображенных событий;
3) структура сюжетного времени (определяющая степень участия памяти и воображения в процессе восприятия);
4) насыщенность (плотность) текста;
5) объем текста;
6) темпоритм повествования[45];
7) установка перципиента;
8) психофизиологические особенности процесса восприятия (скорость осуществления реакций и др.);
9) внешние условия восприятия.

Именно в рамках длительности повествования положение Д. С. Лихачева «Функцию времени имеют все детали повествования»[46] обретает силу закона. Даже такие технические детали, как графическая форма стиха или размер шрифта, которым набран текст, оказывают влияние на длительность повествования. Явно ошибочна, на наш взгляд, мысль Ю. Н. Тынянова о неощутимости длительности в стихе: «Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе. Это основано между прочим и на разнице **стихового времени** и **времени прозаического.** В прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо; это

---

[44] См. там же, с. 144.

[45] Проблема длительности в связи с ритмом и метром стиха рассмотрена в следующих работах: Щервинский С. В. Временные компенсации в стихе. — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1960, т. XIX, вып. 6, с. 471—478; Мирианашвили М. Г. К проблеме временно́го субстрата в стихотворном тексте. — В кн.: Структура и функционирование поэтического текста. М., 1985, с. 181—210.

[46] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 216.

конечно не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного). В стихе время совсем неощутимо. Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией. Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу»[47].

Изучение **лингвостилистического аспекта** помогает уточнить значения и функции временны́х форм в рассматриваемом контексте.

Концептуальный аспект, к которому прибегает основная масса исследователей проблемы времени, наиболее легок для изучения, ибо анализу подвергаются те или иные суждения автора (персонажа) по проблеме времени, то есть имеет место своеобразная интерпретация интерпретации.

Не оспаривая важности концептуального аспекта, позволяющего выявить мировоззренческую позицию автора, укажем на то обстоятельство, что для понимания механизма функционирования эстетического эффекта, в конечном счете для понимания эстетической природы словесного искусства гораздо большее значение имеет **перцептуальный аспект** — изучение принципов организации событийного (сюжетного) времени, то есть временны́х отношений, складывающихся в результате того или иного порядка следования событий в тексте. При этом отметим, что тот или иной порядок событий, а также то или иное нарушение этого порядка (временны́е инверсии) в тексте литературного произведения всегда имеют глубокий эстетический смысл. Представляется интересным также выявить взаимоотношения между непосредственно изображаемым (перцептуальный аспект) и авторской установкой, мировоззренческой позицией автора (концептуальный аспект).

Однако в каком бы аспекте ни велось изучение проблемы времени, исследование будет эффективным лишь в том случае, если оно опирается на марксистскую методологию и, в частности, на то положение ленинской теории отражения, которое гласит, что «<...> наш «опыт» и наше познание все более приспособляются к **объективному** пространству и времени, все правильнее и глубже их **отражая**»[48]. А это значит, что исследуя многообразные формы субъективного отражения времени в художественной литературе, исследователь должен принять в качестве «точки отсчета» для построения типологии временны́х отношений тот порядок событий с четким различением причин и следствий, который задан объективной действительностью (последовательность), сложным отражением которой и

---

[47] Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка, с. 119—120.

[48] Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд., т. 18, с. 195.

являются многообразные типы временны́х отношений в литературном произведении. Конечно, отношение между физическим (объективным) и художественным (субъективным) временем не столь просто — между ними, как уже было показано в предыдущем разделе, помещается еще одна промежуточная система — психическое (также субъективное) время.

1.4. Отношения «раньше-позже» и «прошедшее-настоящее-будущее»

Временны́е отношения любого литературного произведения могут быть проанализированы с помощью отношений «раньше-позже» и «прошедшее-настоящее-будущее». Рассмотрим эти отношения.

Процедура разграничения художественного настоящего, прошедшего и будущего наталкивается на значительные трудности ввиду реляционного значения точки отсчета в литературном произведении. Необходимым условием разграничения временны́х планов является **определение настоящего.** Если мы обратимся к проблеме физического настоящего, то обнаружим, что среди исследователей нет единства мнений, несмотря на то, что этот вопрос обсуждался на протяжении всей истории развития философской мысли[49]. И хотя так называемой перипатетической доктрине о непротяженности грани, разделяющей прошедшее и будущее, отдали дань многие блестящие умы человечества, следует признать справедливым замечание Дж. Уитроу (подкрепленное корректным доказательством), что такое настоящее «является математической идеализацией подобно безразмерной точке в геометрии»[50]. Отсюда следует естественный вывод, что оно «не может рассматриваться как теоретический коррелят «теперь» нашего чувственного опыта познания, которое <...> явно обладает некоторой длительностью»[51].

---

49 Яркая вспышка интереса к проблеме временно́го становления в XX в. была вызвана стремлением внести окончательную ясность в решение вопроса, преодолеть логические круги. Непосредственным толчком к нему послужил знаменитый парадокс Мак-Таггарта (сформулированный в 1927 г.), суть которого заключается в доказательстве иллюзорности становления. Результатом обсуждения проблемы явилось размежевание ученых на две группы, одна из которых считала (и считает) становление присущим лишь сознанию (среди них такие видные философы, как Б. Рассел и А. Грюнбаум), а другая признает за ним также физический смысл (Г. Рейхенбах, Ч. Броуд, Дж. Уитроу, Б. Г. Кузнецов и другие).

50 Уитроу Дж. Естественная философия времени, с. 103. Математическое доказательство приведено на с. 203—218.

51 Там же, с. 203.

Большего прогресса добились философы и психологи, занимавшиеся проблемой **психического настоящего** (У. Джемс, Т. Рибо, А. Бергсон, В. Вундт, Б. Рассел, Г. Вудроу, П. Фресс, Дж. Уитроу и другие). Значительную роль при этом сыграли успехи экспериментальной психологии, хотя еще в 1882 году Э. Р. Клей (E. R. Clay) проницательно заметил: «Объекты опыта даны как пребывающие в настоящем, но часть времени, относящаяся к данной величине, совершенно отлична от того, что философия называет настоящим»[52]. П. Фресс, касаясь вопросов генезиса понятия «психическое настоящее», пишет: «Когда мы говорим, что можем воспринять длительность, это означает, что мы можем почти одновременно улавливать последовательные аспекты изменения. Из этого факта психологи сделали вывод о существовании психологического настоящего»[53]. Определяя последнее, психологи предпочитают пользоваться не чисто геометрическими понятиями (точка, линия, грань), по существу компрометирующими временну́ю природу этой категории, а теми, которые имеют непосредственное отношение ко времени (длительность, промежуток, интервал). Психическое настоящее с точки зрения современной психологии — это интервал, включающий часть прошедшего и часть будущего[54]. Этой проблеме большое внимание уделил Дж. Уитроу, которому принадлежит одно из наиболее удачных определений психического настоящего: «Область и содержание психического настоящего зависят от фокусировки нашего внимания, но оно может охватывать как первичные образы памяти, так и непосредственные предчувствия (expectations) или предощущения (prepercepts)»[55]. Подытоживая наблюдения, исследователь пишет: «Таким образом, наше психическое настоящее <...> должно рассматриваться как продукт со сложным строением. Оно внутренне соотносится с нашим прошлым, так как зависит от нашей непосредственной памяти, но оно также определяет наше отношение к непосредственному будущему»[56]. Не потому ли «большинство наших высказываний о настоящем времени (или даже все) неизбежно затрагивает прошедшее и будущее»[57]? «Фокусировка внимания» (Дж. Уитроу) или по другой версии «интенсивность психического акта» (Ю. Б. Молчанов) в свою очередь зависят от характера ситуации и психофизиологических особенностей воспринимающего субъекта. Я. Ф. Аскин справедливо указывает, что «настоящее всегда со-

---

52 Цит. по: Уитроу Дж. Естественная философия времени, с. 102.

53 Фресс П. Восприятие и оценка времени, с. 100.

54 См.: Веккер Л. М. Психические процессы, т. 3, с. 222, 245, 281.

55 Уитроу Дж. Естественная философия времени, с. 103.

56 Там же, с. 108—109. См. также с. 102—107, 399—400.

57 Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958, с. 303.

отнесено к какому-либо наличному состоянию, событию, и длительность этого события, состояния определяет «размеры» настоящего, причем в каждом конкретном ряду событий это определение специфично. Разная длительность настоящего является одной из характерных черт проявления специфики времени»[58].

Интересные в методологическом отношении пояснения относительно различий между физическим и психическим настоящим сделал Ю. Б. Молчанов: «Момент настоящего времени» любой материальной системы есть промежуток времени, на протяжении которого система сохраняет свою качественную определенность. <...> Каждой системе физических событий может быть поставлено в соответствие собственное настоящее время, в котором она реально существует и один из моментов которого, именно момент взаимодействия данной системы с исследующим сознанием, обозначает термин «теперь». <...> «Теперь» представляет собой весьма незначительный интервал времени, величина которого колеблется в зависимости от интенсивности психического акта. <...> Возможно, отождествлению «теперь» с понятием настоящего времени во многом способствует неосознанное смешение физического и грамматического времени. Грамматическое «настоящее время» действительно ограничено моментом «теперь», тогда как объективное, или физическое, «настоящее время» той или иной материальной системы не зависит от деятельности нашего сознания»[59].

Наши возражния Ю. Б. Молчанову сводятся к следующему. Почему, определяя «размеры» физического настоящего, мы должны ориентироваться на долговечные материальные системы, качественная определенность которых не может вызвать сомнений (в тексте приведены примеры: пирамида, человек) или на «систему физических событий», время жизни которой заведомо больше длительности психического «теперь», а не на отдельное физическое событие, которое может быть и нестабильным и кратковременным, совпадающим с психическим «теперь» либо умещающимся в какой-либо его части? Физическое настоящее должно быть определено таким образом, чтобы оно охватывало весь класс физических событий в макромире. Отметим далее, что отождествление физического настоящего с «теперь» имеет место за счет неосознанного смешения физического и психического, а не физического и грамматического времени. Грамматическое настоящее соотносится с «моментом речи», который не тождествен «теперь», а представляет собой лингвистическую абстракцию.

---

[58] Аскин Я. Ф. Проблема времени, с. 85.

[59] Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике, с. 167—168.

Особо сложной задачей является разграничение временных планов в литературном произведении, в особенности в лирическом стихотворении, где постоянно ощутима угроза транспозиции значений одного плана в другой, чаще всего — в план настоящего, возникающая в связи с тем, что лирический род противится изображению событий, четко локализованных на различных участках временно́го поля и не втянутых в эпицентр тесно переплетающихся сиюминутных переживаний одного лица. Тем не менее лирика упорно сопротивляется тем априорным ограничениям, которые налагает на нее род, активнейшим образом осваивая (и грамматически, и художественно) прошедшее и будущее.

Д. С. Лихачев считает, что художественное прошедшее «в известной мере» (судя по контексту — в значительной) ассимилируется с настоящим читателя: «Читатель, сознавая, что он имеет дело с прошедшими событиями, настолько, однако, в них погружается, что начинает чувствовать в известной мере это прошлое своим настоящим. Читатель как бы живет двойной жизнью: своей и читаемого им произведения. Вот почему развитие художественного времени есть в конечном счете развитие по преимуществу одной его формы — формы художественного настоящего времени»[60]. Таким образом, художественное прошедшее, по мнению Д. С. Лихачева, подчиняется читательскому настоящему, что и доказывает преимущественное развитие художественного настоящего. Однако «свое настоящее» читателя, принципиально отличное от времени событий, изображенных в «читаемом им произведении», — это не художественное время, а физическое: именно поэтому вызывает возражение как тезис о подчинении первого второму, так и идея наведения мостов от читательского настоящего к художественному настоящему. Отнесенность процесса чтения к физическому настоящему есть фактор, которым вполне можно пренебречь: ведь читатель читает именно для того, чтобы отвлечься от «своего настоящего» и погрузиться в мир изображенных событий. Более того — эффект воздействия произведения во многом зависит от того, насколько удалось читателю высвободиться из пут физического настоящего и войти в мир временны́х отношений читаемого произведения. При этом невозможность полного отвлечения от физического настоящего ровным счетом ничего не доказывает: во-первых, важна сама по себе тенденция к игнорированию этого настоящего; во-вторых, оно не способно повлиять на структуру художественного времени, всегда оставаясь лишь внешним по отношению ко времени событий фактором, некой переменной физической величиной, в границах которой и совершаются передвижения читателя по временны́м маршрутам произведения. Таким образом, «настоящее читателя»

---

[60] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 334.

всегда и безоговорочно подчинено художественному времени — будь то настоящее, прошедшее или будущее.

Принципиальные возражения вызывает рассмотрение в качестве составных частей художественного времени таких несопоставимых (несравнимых) систем, как сюжетное, авторское и читательское время. Тем не менее этой схемы придерживается подавляющее большинство современных исследователей (как советских, так и зарубежных), что приводит в конечном счете к разноголосице и путанице. Так, З. Я. Тураева, автор одной из наиболее солидных работ о художественном времени, в отличие от Д. С. Лихачева отказывает художественному времени в «настоящести» — на том основании, что настоящее событий (персонажей) заведомо разобщено (физически!) с настоящим как автора, так и читателя. Странный тезис «Все описанное в произведении воспринимается как имевшее место» красной нитью проходит через всю работу З. Я. Тураевой[61].

Выдвигаются также идеи о приоритете **художественного** настоящего над художественным прошедшим и художественным будущим. Частая ссылка при этом на нерасчлененность перцептуального времени является довольно сомнительным доводом в пользу провозглашения единственной реальности настоящего: невозможность разграничения есть одновременно невозможность вычленения какой-либо отдельной части целого — можно говорить в этом случае лишь о единственной реальности времени как такового. Допущение такого разграничения, правда, автоматически не устраняет угрозу девальвации прошедшего и будущего: ретроспекция и прогноз есть точка зрения на прошедшее и на будущее из **настоящего.** Тем не менее, на наш взгляд, содержащаяся в ретроспекции и прогнозе апелляция **к прошедшему и будущему** имеет гораздо более существенное значение, чем чисто формальная отнесенность этой апелляции к настоящему моменту, нередко игнорируемая сознанием (возможно частичное или полное вытеснение настоящего на периферию сознания или, говоря иначе, абстрагирование от настоящего). Это относится, в первую очередь, к литературе, где, наряду с активным участием художественного настоящего, идет процесс интенсивного освоения памятью и воображением художественного прошедшего и будущего.

Реальность художественного прошедшего и будущего побуждает к поискам путей для разграничения временны́х планов, но основная трудность заключается в выборе универсального критерия (грамматического, логического и т. д.) для определения **точки отсчета** в литературном произведении ввиду ее реляционности (подвижности), неоднозначности и замаскированности. Реляционный характер точки отсчета в литера-

---

[61] См.: Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979, с. 50, 60, 211.

турном произведении является, с одной стороны, следствием полисемичности художественных знаков, с другой, — следствием особенностей протекания времени в психике человека (реляционность психического настоящего или «теперь»). Глубже всех эту реляционность «теперь» подчеркнул Г. Рейхенбах, хотя его попытку расширить психическое настоящее до каждого акта мышления следует признать слишком умозрительной: «Акт мышления является событием и, следовательно, определяет положение во времени. Если наши переживания всегда имеют место в пределах «теперь», то это означает, что каждый акт мышления определяет точку отсчета. Мы не можем избежать момента «теперь», потому что любая такая попытка представляет собой акт мышления и, следовательно, определяет «теперь». Любая мысль обладает точкой отсчета, потому что сама мысль определяет эту точку. Этот факт выражается в грамматике при помощи правила, что каждое предложение должно содержать глагол, то есть указательно-рефлективный знак, указывающий время события, о котором идет речь, ибо время глагола имеет указательно-рефлективное значение»[62]. Говоря «об особой природе реляционного значения категории времени в художественной литературе», О. И. Москальская пишет: «Точкой отсчета времени в эпическом (прозаическом. — В. Ч.) тексте служит не момент речи (применительно к художественному произведению это понятие вообще теряет свой смысл), а действия, совершаемые персонажами художественного произведения, события, происходящие с ними. Эти действия и события создают фабульное время художественного произведения <...>»[63]. Отталкиваясь от положения, что «общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета <...> может считаться для лирики постоянным»[64], Т. И. Сильман предлагает искать точку отсчета в «неком серединном, «переходном» положении, когда яркость жизненно-непосредственного переживания предмета уже способна сочетаться с итоговым постижением его сути»; «на переломе от настоящего к будущему»; «примерно в середине сюжетного развития или же ближе к его концу»; в сфере настоящего времени, «презенсе изложения»; «в непосредственной близости с философским обобщением»; в моменте «главного обобщения»; «где-то на переходе от эмпирического плана к обобщению, то есть в «скачке» от прошедшего к другим временам» и, наконец, в концовке, где «происходит слияние плана изображения с основной точкой отсчета»[65]. В

---

62 Рейхенбах Г. Направление времени, с. 358—359.
63 Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981, с. 114—115.
64 Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 9.
65 Там же, с. 12, 14—15, 17, 19, 20, 23, 26, 168.

этих нечетких, абстрактных и противоречащих друг другу формулировках — так, точка отсчета помещается то на стыке между прошедшим и другими временами, то в сфере настоящего времени, то на переломе от настоящего к будущему — уязвимость избранной исследователем методики. Особо тщательно вопрос о точке отсчета разработан З. Я. Тураевой, которая вводит в научный оборот термин «векторный нуль»: «Точкой отсчета <...> в тексте является условный векторный нуль, за которым не стоит конкретная реальность»[66]. В результате исследования автор приходит к следующему выводу: «В пределах грамматической системы существует одна точка отсчета, на которую ориентируются все другие видо-временные формы, связанные с ней непосредственно или опосредованно. В пределах системы художественного времени может быть множество точек отсчета <...>»[67].

Применительно к лирическому стихотворению понятие точки отсчета для разграничения временны́х планов (то есть условного настоящего) теряет всякий смысл, если на сюжетном поле развернут ряд последовательных событий. О точке отсчета имеет смысл говорить лишь в том случае, если события группируются не относительно друг друга (как в случае смены последовательных событий), а относительно **одного** четко зафиксированного на сюжетном поле и максимально приближенного к моменту повествования события (что может иметь место в случае смены непоследовательных событий). При этом недопустимо отождествлять эту точку отсчета с наиболее интенсивно переживаемым **событием-ядром**, четко отграниченным от других событий временно́го поля. Такое событие-ядро не обязательно должно находиться в поле настоящего времени (хотя такое положение вещей возможно больше устраивает лирическую поэзию) — так, в стихе могут быть структурно противопоставлены два плана — прошедшее (в котором локализовано это эстетически сверхценное событие-ядро) и настоящее (в рамках кото́рого может, например, переживаться отсутствие этого события). Таким образом, применительно к лирическому стихотворению возможны следующие варианты:

1) необоснованность введения точки отсчета (условного настоящего);

2) установление только одной такой точки.

Для лирической поэзии характерна также более тесная (по сравнению с эпосом) связь художественного настоящего с грамматическим настоящим.

В свете сказанного вырисовываются несомненные преимущества критерия **«раньше-позже»** как универсального критерия, не требующего соотнесения события с каким-либо кон-

---

[66] Тураева З. Я. Категория времени, с. 99.

[67] Там же, с. 212.

кретным временны́м планом (прошедшее, настоящее, будущее)[68]. На основе критерия «раньше-позже» устанавливается порядок следования событий в тексте — правильный (хронологически упорядоченный) или неправильный (хронологически неупорядоченный). Правильный порядок иллюстрируется сменой **последовательных** событий, неправильный — сменой **непоследовательных** событий. Оба типа смены воссоздают временные отношения, причем возможны их различные соотношения в тексте. Так, например, последовательность может реализоваться на отдельных участках повествования, тогда как в целом повествование может представлять собой смену непоследовательных событий (и наоборот). Типы могут быть представлены и в «чистом» виде — последовательность используется, как правило, при воспроизведении природных явлений (пейзажная лирика) — это связано с тем, что порядок явлений внешнего мира строго регламентированный с ограниченным набором возможностей для развития и жестко детерминированными связями, противящимися какой-либо значительной деформации на уровне художественного времени. При воссоздании внутреннего мира персонажей чаще используется тип непоследовательной смены как более отвечающий темпоральной структуре психических процессов. В принципе любой процесс (природный и психический) можно описать с помощью как одного, так и другого типа смены. Второй тип смены, обладающий более широким набором возможностей для развития, может обрастать в произведении различными невременны́ми (мировоззренческими) наслоениями, тормозящими ход художественного времени. Следует отметить, что хотя он предоставляет творящему (и соответственно перцепиенту) бо́льшую свободу творчества (восприятия), эстетический эффект от реализации обоих типов может быть равнозначным. Таким образом, установление факта последовательности/непоследовательности является наиболее плодотворным, обеспечивающим необходимую объективность, принципом при исследовании временны́х отношений в художественной литературе и, в особенности, в

---

68 Эти несомненные формально-логические преимущества критерия (удобство применения и т. д.) не случайны — отношение «раньше-позже» передает действительность более адекватно. «Осмысление времени как ряда, — пишет Б. Л. Уорф, — гармонирует с системой **трех** времен (прошедщего, настоящего и будущего. — В. Ч.), однако система **двух** времен — раннего и позднего — более точно соответствовала бы ощущению длительности в его реальном восприятии. <...> Многие языки прекрасно обходятся двумя временными формами, соответствующими <...> отношению между later «позже» и earlier «раньше» (У о р ф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку. — В кн.: Новое в лингвистике. М., 1960, вып. 1, с. 147—148).

лирике[69]. В рамках последовательности могут быть выделены такие формы взаимоотношений событий (подтипы), как **сильная последовательность** (отсутствие временнóй разобщенности событий) и **слабая последовательность** (наличие временнóй разобщенности событий). В рамках непоследовательности можно выделить такие основные формы взаимоотношений событий (подтипы), как **позже-раньше** (1), **позже-раньше-раньше** (2), **позже-раньше-позже** (3), **раньше-позже-раньше** (4). В качестве дополнительной меры здесь можно прибегнуть и к анализу отношения «прошедшее-настоящее-будущее» как к локальной операции, подчиненной анализу отношения «раньше-позже» и утрачивающей свое значение за границами непоследовательности.

Таким образом, типология временны́х отношений в литературном произведении может быть представлена в следующем виде:

1. Последовательность (Р-П; Р-П-П)
1.1. Сильная последовательность (отсутствие временнóй разобщенности событий);
1.2. Слабая последовательность (наличие временнóй разобщенности событий).
2. Непоследовательность
2.1. Позже-раньше (П-Р);
2.2. Позже-раньше-раньше (П-Р-Р);
2.3. Позже-раньше-позже (П-Р-П);
2.4. Раньше-позже-раньше (Р-П-Р).

Приведенная классификация может иметь более дробные подразделения (подтипы), а также включать смешанные (осложненные) подразделения (подтипы). Необходимо принять во внимание, что данная классификация учитывает лишь самые основные и простые формы следования более поздних и более ранних событий в рамках непоследовательности — многообразие вариаций здесь практически неисчерпаемо, но в принципе сводимо к четырем выделенным подтипам. Следует также иметь в виду, что отношение «раньше-позже» есть отношение каждого последующего члена к каждому предыдущему (то есть отношение Р-П-Р, например, означает, что второе событие произошло позже первого, а третье — раньше второго). В рамках непоследовательности события, не изменяющие направления времени, неактуальны, поэтому ими можно пренебречь. То есть отношение П-Р-Р, например, можно преобразовать в П-Р.

[69] См. также: Чередниченко В. И. Поэтика художественного времени А. А. Фета: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1982; Чередниченко В. И. Специфика художественного времени и типология временных отношений в литературном произведении. — Изв. АН Грузинской ССР. Сер. яз. и лит., 1984, № 4.

Однако для большей наглядности мы представили данное отношение в качестве самостоятельного подтипа.

1.5. Специфика невременно́го

Проблема невременно́го как перцептуального, а не концептуального фактора фактически не исследована, если не считать весьма ценных в методологическом отношении указаний Д. С. Лихачева[70]. В этой связи укажем на предпринятую нами попытку (нуждающуюся в дальнейшей детализации) вычленения и классификации невременно́го фактора в поэзии[71]. Поскольку временны́е отношения в литературном произведении оформляются лишь при наличии более ранних и более поздних событий, между которыми можно установить фундаментальную связь, невыполнение любого из двух условий делает изображение **невременны́м**. Разумеется, невременной характер изображаемого не означает возможности его локализации по ту сторону времени (поэтому термин «вневременное» представляется нам менее удачным). Речь идет либо об отвлечении от временно́й характеристики изображаемого, либо о неактуальности таковой. Временны́е отношения в литературном произведении воссоздает не столько объект изображения, сколько способ изображения. И не любой, а именно тот, необходимыми условиями выявления которого являются демонстрация смены событий и наличие фундаментальной связи между ними. Временных отношений не воссоздают:

1) фиксация событий, между которыми невозможно установить отношение «раньше-позже»;

2) фиксация событий, между которыми невозможно установить причинно-следственные или какие-либо другие фундаментальные связи.

Частными случаями при этом являются:

1) фиксация объектов и событий в «состоянии покоя»;
2) фиксация объектов, рассредоточенных в пространстве;
3) фиксация мыслительных образов.

Из событий, не поддающихся анализу с точки зрения отношения следования, можно выделить:

a) одновременные события;
b) несопоставимые (несравнимые) события (события, относящиеся к различным рядам).

---

70 См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 213—214, 216—218, 333—334.

71 См.: Чередниченко В. И. О разграничении художественного времени и невременного в поэзии. — Сообщения АН Грузинской ССР, 1981, т. 103, № 1, с. 217—219.

Относительно последних П. Фресс пишет: «<...> разрозненные события мы сможем упорядочить, лишь прибегнув к определенным умственным конструкциям: использование ориентиров и учет порядка следования и интервалов между событиями»[72]. Мы имеем в виду случаи, когда разрозненные события не удается упорядочить указанным способом. Что же касается фиксации одновременных событий, то, как мы уже указывали, никакого значения не имеет тот факт, что с одними событиями мы знакомимся раньше, с другими позже (специфика восприятия языкового материала) — в литературной действительности эти события не следуют друг за другом, а сосуществуют. Проблема передачи отношения одновременности языковыми средствами занимала Лессинга (см. XVII главу «Лаокоона») и Гегеля. Так, сопоставляя поэзию с живописью, Гегель писал: «Особые трудности приходится ей (поэзии. — В. Ч.) преодолевать преимущественно тогда, когда она должна наглядно представить многообразное действие или событие, происходящее в действительности в одно и в то время и по существу тесно связанное в этой одновременности, тогда как поэзия может показать его только как последовательный ряд событий»[73]. По мнению Гегеля, этот «недостаток» поэзии преодолевается изнутри: «<...> отдельные черты, даже если они и следуют друг за другом, уже перенесены в стихию единого внутри себя духа, способного устранить неодновременность, свести пестрый ряд явлений в одну картину, удержать эту картину в представлении и наслаждаться ею»[74]. Если отвлечься тут от специфической терминологии, то в целом психический процесс описан верно: мы будем воспринимать одновременные события, с одной стороны, вне их длительности, с другой, как рассредоточенные в пространстве, а не сменяющие друг друга во времени.

Сложнее обстоит дело с фиксацией не связанных либо слабо связанных друг с другом событий. Если даже разрозненные события и удастся упорядочить вышеуказанным способом, встает вопрос о наличии какой-либо фундаментальной связи между ними. Общеизвестный субъективизм в восприятии времени человеком может привести в данном вопросе к практически неограниченному исследовательскому произволу. Какие события считать безусловно взаимосвязанными, а какие — не связанными друг с другом? Д. С. Лихачев пишет: «Время в художественной литературе воспринимается благодаря свя-

---

[72] Фресс П. Восприятие и оценка времени, с. 94. Ср.: «<...> мы устанавливаем временной порядок с помощью памяти и нашего непосредственного опыта временной последовательности» (Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957, с. 367).

[73] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 365.

[74] Там же, с. 344—345.

в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий — причинно-следственной или психологической, ассоциативной <...>. События в сюжете предшествуют друг другу и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени в нем ничего специально не говорится»[75]. Несмотря на то, что уже сам подход к литературному произведению как к системе, обладающей смыслом и единством, означает автоматическое признание некой связи между элементами этой системы, для воссоздания временны́х отношений существенна возможность установления именно причинно-следственной, этой «генетической», по меткому выражению Д. И. Блохинцева, связи между событиями — сугубо ассоциативная связь событий, принципиально игнорирующая какие-либо причинно-следственные отношения, безусловно, препятствует воссозданию временны́х отношений. Принцип изображения не связанных друг с другом событий вызвал в свое время нарекание Аристотеля: «<...> в последовательности времени иногда случается [одно] событие после другого, для которых нет никакой единой цели. Однако же большинство поэтов делают эту [ошибку]»[76]. С еще большей определенностью эта мысль выражена Аристотелем в другом месте его «Поэтики»: «Из простых фабул и действий самые худшие — эпизодические; а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости»[77]. Требование причинной связи событий — чтобы действие «возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это **вследствие** чего-либо или **после** чего-либо»[78] — одно из важнейших требований аристотелевой «Поэтики». Однако вся сложность проблемы в том, что нет такой методики, которая сумела бы провести разграничительные линии между деформацией причинно-следственных связей, воссоздающей и не воссоздающей временны́е отношения, или, другими словами, практически невозможно проверить события на прочность сцепления друг с другом — она может быть разной в восприятии различных людей. Нашему воображению, вступающему в условный мир художественных образов, присуще устанавливать связь практически между любыми событиями[79]. Поэтому наша задача в этом направлении сводится к поиску и вычленению ло-

[75] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 213.

[76] Аристотель. Поэтика, 1459 а (здесь и далее перевод В. Г. Аппельрота под редакцией Ф. А. Петровского).

[77] Там же, 1451 b.

[78] Там же, 1452 а.

[79] Как убедительно показал Ю. Н. Тынянов, любое слово в стихе приобретает **видимость значения**, заполняя семантические пробелы (см.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка, с. 83—84).

гически-обоснованных **причинно-следственных** связей между событиями[80]. Художественное время, таким образом, обретает смысл лишь при наличии более ранних и более поздних событий, между которыми можно установить в первую очередь причинно-следственные связи.

Теперь перейдем к фиксации объектов и событий в «состоянии покоя». Целый ряд природных явлений, объектов крайне медленно изменяется во времени. Ритм жизни таких статичных объектов не совпадает с ритмом человеческой жизни, поэтому эти объекты существуют в нашем воображении как бы независимо от хода времени. Не будем, однако, забывать, что временны́е отношения воссоздает не столько объект изображения, сколько способ изображения. Статичный объект можно изобразить в динамике (геологические катаклизмы в поэзии Волошина), а подвижный — в статике. Статичное состояние объекта может быть постоянным или вре́менным, но оно никогда не будет временны́м. Именно поэтому мы говорим не о фиксации статичных объектов и событий, а о фиксации объектов и событий в «состоянии покоя».

Некоторые описания ориентированы на фиксацию пространственных координат объектов, причем представляемое пространство может быть относительно большим (пейзаж) или малым (портрет). В восприятии пространства ведущую роль играет зрение[81]. Поскольку глаз, в отличие от фотообъектива, не может регистрировать все детали с одинаковой точностью[82], для фиксации большого числа сосуществующих объектов необходимо сперва сосредоточить внимание на одном объекте (или одной группе объектов), затем на другом и т. д., причем логика визуального восприятия требует «скольжения взгляда» в определенной последовательности, учитывая (при относительно нейтральной мотивации) как положение наблюдателя, так и локализацию объектов в той или иной плоскости, степень удаленности объектов, их величину и другие факторы. Однако фиксация смены визуальных актов временны́х отношений не воссоздаст, если за ней не стоит смена событий. Плодотворность изучения истории визуального восприятия или, говоря иначе, особенностей организации художественного пространст-

---

[80] Установление факта наличия/отсутствия причинно-следственной связи между физическими событиями не представляет такой трудноразрешимой задачи: «Если между двумя данными событиями в принципе невозможна причинная взаимосвязь, их называют несравнимыми с точки зрения отношения «раньше-позже» (Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974, с. 65—66).

[81] См. об этом: Вюрпилло Э. Восприятие пространства. — В кн.: Экспериментальная психология. М., 1978, вып. VI, с. 142—143, 221.

[82] См.: Панфилов Н. Д. Фотография и ее выразительные средства. М., 1981, с. 10.

ва во времени восприятия была со всей очевидностью показана Л. В. Пумпянским[83].

Далее отметим, что мыслительные образы (в отличие от перцептивных) принципиально не могут быть локализованы в рамках художественного времени (как и художественного пространства) в силу их абстрактности. Мыслительные образы формируют выключенное из времени **художественное обобщение**, прерывающее событийную канву повествования. Мыслительная деятельность автора или персонажа в форме оценки происходящего в литературной действительности, комментариев к нему (так называемые **отступления** от текста) также протекает за пределами художественного времени, умножая информацию о происходящем и тем самым прерывая событийную канву повествования. Следует иметь в виду, что не всякое отступление носит невременной характер: оно может содержать вставной эпизод со своим автономным событийным временем. «<...> Всякие отступления, — писал Гегель, — если только они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и внезапные, почти насильственные переходы принадлежат как раз лирике, и только ей»[84]. Роль и функции лирических отступлений, к сожалению, изучены очень слабо, хотя вышеприведенная реплика Гегеля дает очень мощный толчок исследовательской мысли.

Проблема невременно́го связана с проблемой художественного времени, причем возможны самые различные сочетания временны́х и невременны́х элементов в тексте. С одной стороны, невременно́е может входить в текст как элемент временно́й структуры, с другой, невременно́е и временно́е могут быть структурно противопоставлены друг другу. Всевозможные остановки времени могут еще резче оттенить ход времени, с большей убедительностью продемонстрировать его бег. В этом и подобных случаях проблема невременно́го является частью проблемы времени. Но ставка на невременно́е может иметь более глобальный характер — можно говорить о невременно́й организации целых произведений (стихотворений, например) и даже группы произведений. В этом случае проблема невреме́нно́го является самостоятельной проблемой,

---

[83] См. анализ типичного пейзажного стихотворения Пушкина («19 октября 1825 года») и Лермонтова («Белеет парус одинокий...») в статье Л. В. Пумпянского «Стиховая речь Лермонтова» (В кн.: Литературное наследство. М., 1941, т. 43—44, с. 406—408). Любопытно, что подробнейшим образом исследуя особенности восприятия художественного пространства, Л. В. Пумпянский предпочитает говорить о «времени восприятия», хотя для большей точности следовало бы говорить о «времени восприятия пространства». Исследователь справедливо определяет движущийся только во времени восприятия пейзаж статическим (с. 407).

[84] Гегель. Эстетика, т. 3, с. 515.

противостоящей проблеме времени, и учет невременного фактора поможет уточнить удельный вес и функции художественного времени в рассматриваемой художественной системе.

На основе предложенного нами исследования невременных отношений может быть построена также типология невременных отношений (частью которой предстанут пространственные отношения) в литературном произведении. Основанием для построения типологии невременных отношений может служить как невозможность установления отношения «раньше-позже», так и невозможность установления причинно-следственных отношений между событиями. Наиболее часто встречающиеся формы невременной организации — это **пространственная организация**, ориентирующаяся на фиксацию объектов, рассредоточенных на тех или иных участках пространственного поля (дескриптивная лирика), **конструкция уравнения** (уравнивания), с помощью поэтических формул типа «Люблю», «Помню» втягивающая в свой круг и произвольно уравнивающая различные ряды ощущений, различные фазы невзаимосвязанных событий, и **конструкция обобщения**, замораживающая какие бы то ни было временные (и пространственные) отношения и играющая заметную роль в дидактической поэзии и философской лирике.

1.6. Грамматическое и художественное время

Ж. М. Гюйо, приступая к изучению проблемы генезиса идеи времени, замечает: «Наши индоевропейские языки ясно и точно выражают в глаголах разницу прошедшего, настоящего и будущего; таким образом, идея времени навязывается нам самим языком, мы не можем говорить без того, чтобы не вызвать и не распределить во времени рой образов»[85]. Однако Гюйо упускает из виду то элементарное обстоятельство, что прежде чем язык стал навязывать нам идею времени, она была навязана самому языку объективной действительностью. Однако и с учетом этого обстоятельства следует признать, что грамматическое время является весьма несовершенным (хотя и очень важным) средством для воссоздания и передачи временных отношений, складывающихся в физической, психической или литературной действительности. Д. С. Лихачев, предостерегая от переоценки лингвистического фактора при изучении художественного времени, пишет: «Проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики. Глаголы могут быть употреблены в настоящем времени, но читатель будет ясно осознавать, что речь идет о

---

85 Гюйо М. Происхождение идеи времени. — В кн.: Гюйо М. Происхождение идеи времени. Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями. СПб., 1899, с. 21.

прошлом. Глаголы могут быть употреблены и в прошедшем времени и в будущем, но изображаемое время окажется настоящим. Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти. Расхождение грамматики с художественным замыслом при этом, конечно, только внешнее: само по себе грамматическое время произведения входит часто в художественный замысел высшего ряда — в метахудожественную структуру произведения. Грамматика выступает как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения. Реальный цвет каждого куска этой смальты может быть совсем не тем, каким он кажется в картине в целом. Метахудожественность этой грамматики видна только специалисту»[86].

Со своей стороны отметим, что хотя художественное время и не сводится к проблеме грамматики, оно, во всяком случае, является и проблемой грамматики тоже. Грамматическое время в литературе — одна из малоизученных, но исключительно важных проблем. Грамматическое время предстает как одно из наиболее мощных средств воссоздания художественного времени и как таковое требует глубокого изучения. Однако если художественное время и невозможно воссоздать без использования грамматических форм времени (лексические средства весьма ограничены[87]), то само по себе употребление грамматических форм времени еще не обеспечивает воссоздания художественного времени. Грамматическое время есть предпосылка для воссоздания художественного времени лишь в том случае, если первое определенным образом организовано. З. Я. Тураева, посвятившая проблеме соотношения грамматического и художественного времени специальное исследование[88], пишет: «Не существует однозначного соответствия меж-

---

[86] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 215—216.

[87] Лексические показатели времени содержат слова, относящиеся к различным частям речи: наречия (раньше, вчера, давно), существительные (настоящее, прошедшее, будущее), прилагательные (бывший, будущий), предлоги (до, после) и др.

[88] См.: Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М., 1979. Монография З. Я. Тураевой при очевидной методологической уязвимости положений, касающихся специфики художественного времени (художественное время объединяет у нее такие неадекватные системы, как сюжетное, авторское и читательское время), является тем не менее единственным в СССР серьезным трудом, посвященным проблеме соотношения грамматического и художественного времени. См. также получившую широкий резонанс работу К. Гамбургер: Hamburger K. Das epische Präteritum.—

ду художественным временем и грамматическими средствами его выражения. Инвентарь средств, участвующих в моделировании временны́х отношений в художественном произведении, очень богат. В него включаются средства различных уровней, образная система языка, композиция произведения и т. д. <...> Между художественным и грамматическим временем существует определенная иерархия. Художественное время есть категория более высокого ранга. Оно подчиняет себе грамматическое время как одно из средств своего выражения. Участие видо-временных форм в создании художественного времени обусловливает их многозначность. Подчиненность грамматического времени художественному отражается в реляционном характере всей видо-временной системы на уровне текста»[89].

Весьма плодотворными в области изучения поэтической грамматики представляются идеи Романа Якобсона о значительной роли сопоставлений и противопоставлений грамматических категорий в структуре лирического стихотворения: «Когда непредвзятое, внимательное, подробное, целостное описание вскрывает грамматическую структуру отдельного стихотворения, картина отбора, распределения и соотношения различных морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя нежданными, разительно симметричными расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами. <...> В числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции»[90]. Ю. М. Лотман пишет: «Принцип со- противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще»[91]. Именно характер соотношений грамматических категорий во многом определяет картину протекания художественного времени.

В последнее время усилился интерес к изучению синтакси-

Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1953, Vol. 27, S. 329—357.

89 Тураева З. Я. Категория времени, с. 210.

90 Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 468—469.

91 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 36.

ческого времени[92], одним из средств выражения которого является видо-временная форма глагола. Пространственно-временной континуум как категорию текста, а не предложения рассматривает И. Р. Гальперин[93]. Взаимоотношению времени и текста посвящена специальная работа У. К. Кёка (W. K. Köck)[94]. Несомненно, изучение синтаксического времени, а также временны́х отношений, складывающихся в тексте, в еще большей степени, чем изучение морфологического (то есть собственно грамматического) времени подводит нас к проблематике художественного времени — чисто морфологический анализ обнаруживает здесь свою недостаточность. С другой стороны, исследование художественного времени, опирающееся на синтаксический и текстовый уровни, обретет еще большую аргументированность и вескость.

1.7. Проблема взаимоотношения времени, пространства и ритма в литературном произведении

Традиционный союз **пространства** и **времени** уступил в теории относительности место единому и неразрывному **пространству-времени**. Никогда еще в истории научной мысли замена одного типа связи слов (союз) другим (дефис) не означала такой коренной ломки наших представлений о мире, на что уже обращалось внимание в философской литературе[95]. Дело заключалось, конечно, не в замене, а в том, что за ней стояло. Физический и философский смысл этой трансформации пространственно-временных отношений стал предметом оживленной дискуссии (порой переходящей в ожесточенную поле-

---

[92] См., например: Прокопович Е. Н. Глагол в предложении: Семантика и стилистика видо-временных форм. М., 1982 (гл. «Видо-временная форма глагола и синтаксическое время»); Хайкина И. А. К вопросу о категории времени в синтаксисе. — Изв. Воронеж. гос. пед. ин-та, 1979, т. 203 («Русский синтаксис»); Шведова Н. Ю. Синтаксическое время. — Филологические науки, 1978, № 3.

[93] См.: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981 (гл. V «Континуум»).

[94] См.: Köck W. K. Time and Text: towards an adequate heuristics.— In: Studies in text grammar. Dordrecht; Boston, 1973, p. 113—204.

[95] Обращалось внимание и на то обстоятельство, что к понятию пространства-времени подходили более или менее близко многие мыслители со времен Ньютона. По мнению В. И. Вернадского, это понятие впервые «ярко и определенно» обосновал венгерский ученый М. Паладьи (M. Palagyi) в 1901 году (см.: Вернадский В. И. Проблема времени в современной науке. — Изв. АН СССР. VII сер. отд. мат. и ест. наук, 1932, № 4, с. 522—523). Однако следует иметь в виду, что только в рамках теории относительности оно обрело физический смысл.

мику) в научных кругах, в которую включились и советские ученые[96]. Б. Рассел, как бы предчувствуя угрозу бездумной экстраполяции результатов теории относительности в сферу внутреннего опыта, подчеркивал, что замена понятия «пространство и время» на «пространство-время» имеет значение лишь при определенных физических условиях (для тел, движущихся с субсветной скоростью). «Теория относительности, — справедливо писал Б. Рассел, — не влияет на пространство и время восприятия. <...> Поэтому в психологическом исследовании пространства и времени с теорией относительности можно не считаться»[97].

Нам импонирует точка зрения, избегающая крайностей в выборе методики изучения пространства и времени и утверждающая, что наряду с «объединенным рассмотрением пространства и времени на данной стадии развития науки возможно и необходимо, не упуская из виду связь времени с пространством, сделать проблему времени (как и пространства. — В. Ч.) предметом специального монографического исследования <...>»[98]. И хотя объединенное рассмотрение двух категорий может в ряде случаев принести бóльшую пользу, чем рассмотрение какой-либо одной из них, строго синхронное исследование пространства и времени неосуществимо хотя бы потому, что некоторые свойства времени (такие, как однонаправленность, необратимость) не имеют пространственных аналогов. Игнорирование специфических свойств пространства и времени может привести к просчетам, особенно грубым при исследовании процессов восприятия.

В литературной действительности (в особенности, поэтической) трудно устанавливать какие-либо пространственно-временные закономерности, поскольку время здесь является куда более податливым и менее сопротивляющимся материалом, чем пространство. На существенные различия в восприятии пространства и времени указывают Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко: «<...> если перцептуальное пространство является по преимуществу условием внешнего опыта субъекта, то перцептуальное время является условием как внешнего, так и внутреннего опыта <...> и в связи с этим обладает как бы большей субъективностью, чем пространство. Поэтому и возникают известные парадоксы перцептуальной длительности (в зависи-

---

[96] См., например: Аронов Р. А. Взаимоотношение пространства и времени и пространства-времени. — Философские науки, 1972, № 4, с. 35—43; Аскин Я. Ф. Проблема времени, с. 95—110; Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире, с. 47—62. В статье Р. А. Аронова рассмотрены взгляды А. Д. Александрова, Л. И. Мандельштама, Л. Д. Ландау и Е. М. Лифшица и других ученых.

[97] Рассел Б. Человеческое познание, с. 327.

[98] Аскин Я. Ф. Проблема времени, с. 9.

мости от состояния организма меняется психологическое чувство времени), которые являются гораздо более существенными, чем чисто пространственные (геометрические) иллюзии»[99]. Исследуя психическое пространство и время, Л. М. Веккер приходит к выводу, что «именно временные компоненты теснее всего связаны с изменением состояния взаимодействия и именно поэтому они составляют исходную генетическую основу формирования пространственных характеристик ощущений и восприятий»[100]. Неодинаковые функции пространства и времени в различных видах искусства (на что впервые обратил внимание Дж. Хэррис[101] и что явилось предметом изучения Лессинга[102]; ср. также аргументацию Р. Ингардена[103]) в значительной мере обусловлены реальными различиями между этими последними: «Музыка и поэзия отображают бытие во временном многообразии. Пространственные образы здесь возникают отнюдь не непосредственно»[104]. М. М. Бахтин, создавший концепцию хронотопа, считал, что «в литературе ведущим началом в хронотопе является время»[105]. Тот факт, что «временна́я неопределенность для произведений литературы гораздо менее характерна, чем неопределенность пространственная», Б. А. Успенский объясняет имманентным свойством естественного языка: «<...> специфику языка в ряду семиотических систем определяет то кардинальное обстоятельство, что языковое выражение **переводит** пространство во время»[106].

Если и справедливо, что «в архаичной картине мира пространство не противопоставлено времени как **внешняя** форма созерцания **внутренней**» и что в наиболее сакральных ситуациях пространство и время «неотделимы» и «образуют единый пространственно-временной континуум»[107], то это свидетельствует прежде всего о недостаточной дифференциации понятий

---

[99] Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. Типология пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм..., с. 13.

[100] Веккер Л. М. Психические процессы, т. 3, с. 225.

[101] См.: Хэррис Дж. Трактат о музыке, живописи и поэзии. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв. М., 1971. (Трактат написан в 1744 г.).

[102] Имеется в виду «Лаокоон» (1766).

[103] См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 374—383.

[104] Кузнецов Б. Г. Необратимость физического и сценического времени. — Театр, 1978, № 7, с. 68.

[105] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 235.

[106] Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 102—103, 107—108.

[107] Топоров В. Н. Пространство и текст. — В кн.: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 231.

пространства и времени архаичным сознанием. Попытки по нивелированию различий между пространством и временем, предпринимаемые время от времени в рамках новой литературы, являются специальным художественным заданием и осуществимы, строго говоря, лишь частично. Однако если **тенденция** к сращению пространства и времени в единый континуум в принципе **не противопоказана** художественной литературе, то идеей континуума следует очень осторожно пользоваться при научном анализе. Мы не отрицаем возможность **нестрогого** синхронного анализа пространственно-временных отношений в литературе и, в частности, в лирике, хотя недостаточная корректность такого анализа может воспрепятствовать выявлению объективных закономерностей.

Если строго синхронное изучение художественного пространства и времени наталкивается на целый ряд непреодолимых препятствий, то вряд ли их преодолению будет способствовать требование изучать в одном ряду еще и ритм. Целесообразность такого подхода с большим тщанием обосновывалась Б. С. Мейлахом и М. А. Сапаровым (указанный подход лег в основу издания сборника «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве»). «С нашей точки зрения, — писал Б. С. Мейлах, — связь этих проблем вытекает из самой трактовки ритма как чередования во времени определенных единиц, как расположения и последовательности пространственных форм, а также из понимания пространственно-временного континуума»[108]. М. А. Сапаров считает ритм универсальной категорией художественного произведения; основной формой пространственно-временной организации художественного единства; интегральной категорией художественного произведения, не могущей быть связанной исключительно ни с временным, ни с пространственным началом; специфическим способом организации пространственно-временного континуума художественного произведения[109].

И хотя один только перечень попыток определить, что же такое ритм, занял бы многие страницы, не существует определения, на основании которого можно было бы заключить, что «время» и «ритм» есть явления одного порядка. Именно поэтому многочисленные попытки свести основу ритма к временно́му моменту неизбежно терпели неудачу[110]. Несмотря на то,

---

108 Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. — В кн.: Ритм..., с. 4.

109 См.: Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. — В кн.: Ритм..., с. 85—87, 101—103.

110 См. об этом в примечаниях Ю. Н. Тынянова к его книге «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924, с. 129).

что характер соотношения этих категорий остается до сих пор во многом неясным, мысль об иерархической связи между ними и приоритете категории времени представляется небезосновательной. Так, Дж. Уитроу, ссылаясь на экспериментально подтвержденный П. Фрессом факт отсутствия у человека «специфичного чувства времени», пишет: «<...> мы воспринимаем время не непосредственно, но только в виде конкретных последовательностей и ритмов. Таким образом, это не само время, а то, что происходит во времени и вызывает действие. **Время основано на ритмах, а не ритмы на времени**»[111]. Психолог Л. М. Веккер, рассматривая ритм как «важнейший и очень специфичный **компонент организации** психического времени», пишет: «<...> ритмичность является выражением частотной структуры временно́го ряда, а частота, в свою очередь, воплощает в себе его вероятностную структуру»[112].

На наш взгляд, на данном этапе — этапе накопления информации о свойствах и поведении художественного времени и пространства — следует проявлять максимально возможную лояльность к различным методам — последнее слово остается за практикой, то есть анализом пространственных и временных отношений в литературных произведениях. Умозрительным нам представляется подход, согласно которому следует изучать произведение искусства, исходя из «аксиомы» о нерасчленимой связи пространства—времени—ритма. Такая дедукция явно преждевременна — единая теория художественного восприятия еще не создана. Напротив — только в результате многочисленных конкретных исследований должны вычлениться объективные связи между теми или иными категориями. И в этом литературоведам может помочь апелляция к смежным и точным наукам; определенное содействие должны оказать и представители этих наук. Именно в процессе интеграции гуманитарных и точных наук состоит главный смысл комплексного изучения художественного творчества. Теперь уже очевидно, что назревшая еще в 60-х годах потребность в комплексном подходе к проблеме времени[113] явилась, с одной стороны, след-

---

[111] Уитроу Дж. Естественная философия времени, с. 107. (Выделено мной. — В. Ч.).

[112] Веккер Л. М. Психические процессы, т. 3, с. 265. (Выделено мной. — В. Ч.).

[113] «Главная идея, которая лежит в основе как создания самого «Международного общества по изучению времени», так и тематики всех проводимых им конференций и публикуемых трудов, — это идея о комплексном характере проблемы времени, который требует для решения этой проблемы усилий ученых самых различных специальностей и направлений» (Молчанов Ю. Б. Труды «Международного общества по изучению времени», с. 159). Координацию указанных усилий в СССР осуществляет Комиссия комплексного изучения художественного творчества (см. ниже). За период

ствием успехов частных наук, с другой — следствием недостаточности тех принципов исследования, которые установились в рамках той или иной науки. Создание общей теории времени, которая не только обобщила бы данные разных наук, но и обрела бы при этом логическую стройность и непротиворечивость, остается задачей на достаточно отдаленное будущее. Сейчас же основное внимание следует уделить всестороннему изучению отдельных участков проблемы времени, опираясь на опыт ряда наук и используя наряду с традиционными самые современные методы исследования.

1.8. История изучения художественного времени

В европейском регионе интерес к проблеме времени в искусстве возник еще в античную эпоху в среде философов (Аристотель). В дальнейшем эта проблема входила в круг общих интересов европейской эстетической мысли, причем усиление интереса к ней было связано с попытками по созданию сравнительной типологии видов искусства и приходится на середину XVIII — первые десятилетия XIX в. (Дж. Хэррис, Лессинг, Гегель).

Изучение времени в литературе как теоретически осознанной самостоятельной проблемы только начинается, хотя первые опыты, подготовившие развитие одного из самых перспективных направлений в современной филологии, относятся к 10—20-м годам нашего столетия (Германия).

Библиография о времени в литературе (монографические исследования) насчитывает во всем мире всего несколько десятков номеров[114], причем наблюдается настоящий разнобой в подходе к исследуемой проблеме. Исследователи не сумели пока не только договориться, какие термины следовало бы унифицировать (нередко одни и те же термины наделяются прямо противоположными значениями), но и по существу. Единая теория художественного времени еще не создана — слишком много неясного в механизме восприятия художественного времени, все еще недостаточно четкими представляются границы художественного времени, не определена номенклату-

---

с 1968 по 1983 гг. Комиссией было издано 14 сборников, содержащих ценные материалы по различным направлениям исследований. Следует однако заметить, что комплексное изучение проблемы художественного времени оставляет желать лучшего — в еще большей степени это касается проблемы художественного пространства.

114 Обзор наиболее значительных работ зарубежных авторов дан во второй главе. См. также: Meyerhoff H. Time in literature. Berkeley; Los Angeles, 1960; Segre C. Le strutture e il tempo. Torino, 1974; Aspects of time /Ed. by C. A. Patrides. Manchester etc., 1976. Анализ ряда концепций худо-

ра факторов, участвующих в создании художественного времени, слабо изучены грамматические формы выражения художественного времени, вопросы соотношения временного и невременного, проблема взаимосвязи ритма, пространства и времени в литературном произведении — нужны совместные усилия разных наук. Значение каждого нового исследования в данной области трудно переоценить с учетом того, что пространственные и временные отношения играют исключительную роль в создании эстетического эффекта в литературном произведении. На особую важность изучения этой проблемы (правда, под иным углом) еще в 30-е годы обращал внимание М. М. Бахтин: «<...> жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом (хронотоп — «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», «времяпространство». — В. Ч.) <...>. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»[115].

В ряде фундаментальных работ советских ученых по истории культуры и исторической поэтике (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев[116], А. Я. Гуревич[117], М. И. Стеблин-Каменский[118]) время рассматривается как одна из категорий изучаемой культуры — значительное место в этих исследованиях отведено художественному времени как одному из аспектов проблемы. Под теоретическим углом категории художественного времени и пространства рассмотрены в монографии Н. К. Гея[119]. Вопросы жанровой специфики художественного времени разрабатывались в работах А. А. Потебни, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, В. Я. Грехнева. Особо отметим уникальный труд М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937—1938 гг.)[120], в котором задолго до того, как вопросы изучения

жественного времени, созданных зарубежными литературоведами до 1969 г., дан в статье Н. Ф. Ржевской (см.: Ржевская Н. Ф. Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении. — Вестник МГУ. Сер. X Филология, 1969, № 5, с. 42—54).

[115] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе, с. 235.

[116] См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. Гл. IV. Поэтика художественного времени, с. 209—334. (Первое издание вышло в 1967 г.).

[117] См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 26—37, 84—138.

[118] См.: Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976, с. 43—57; Мир саги. Становление литературы. Л., 1984, с. 104—119.

[119] См.: Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975. Гл. VI. Поэтическое время и пространство, с. 252—282.

[120] См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—407.

пространства и времени встали на повестку дня, был предложен пространственно-временной («хронотопический» по терминологии автора) подход к исследованию европейского романа. Следует, однако, иметь в виду, что хронотоп М. М. Бахтина не сводится к пространству-времени изображенных событий. Хронотоп — это интегральная категория, включающая перцептуальный и концептуальный (мировоззренческий) аспекты.

Если говорить об организационной стороне изучения проблемы времени, то к разряду наиболее важных событий и дат необходимо отнести следующие. В 1966 году Нью-Йоркской Академией наук была проведена международная конференция на тему «Междисциплинарные перспективы времени». На этой конференции по предложению Дж. Т. Фрейзера было принято решение об основании «Международного общества по изучению времени». Первым председателем Общества был избран Дж. Уитроу, а бессменным основателем-секретарем — Дж. Т. Фрейзер. Мы располагаем информацией о проведении Обществом пяти международных конференций — в ФРГ (1969 г.), Японии (1973 г.), Австрии (1976 и 1979 гг.) и Италии (1982 г.). Одно из направлений в работе Общества — изучение проблемы времени в литературе и искусстве. Общество периодически издает труды на английском языке[121].

В 1963 году в Ленинграде проходил I Всесоюзный симпозиум по комплексному изучению художественного творчества, на котором была затронута и проблема времени. Большим шагом вперед явилось создание в 1968 году Комиссии комплексного изучения художественного творчества в составе Научного совета по истории мировой культуры АН СССР. В 1970 году по проблемам ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве был проведен симпозиум[122]. В 1974 году в Ленинграде, в издательстве «Наука» вышел сборник статей «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве»[123], явившийся свидетельством достижений отечественной

К этой работе Бахтина примыкает относительно самостоятельный очерк, написанный им в эти же годы и условно озаглавленный С. Г. Бочаровым «Время и пространство в произведениях Гёте» (см.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 204—236). Обе эти работы являлись подготовительными материалами к книге Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма», рукопись которой была утеряна во время войны (см. об этом в примечаниях к «Эстетике словесного творчества», с. 395—397).

121 О работе Общества см. подробнее в уже цитированной статье Ю. Б. Молчанова.

122 См.: Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве: Симпозиум. Тезисы и аннотации. Л., 1970.

123 См.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей/Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др. Л., 1974.

науки в исследовании сложнейших проблем (работы Р. А. Зобова и А. М. Мостепаненко, М. С. Кагана, В. В. Иванова, Я. Ф. Аскина, М. А. Сапарова, Б. Ф. Егорова и других). Отметим также методические материалы «Пространство и время в литературе и искусстве», выпущенные Даугавпилсским педагогическим институтом в 1984 году[124]. Закономерным результатом осознания важности проблем художественного времени и пространства явилось включение соответствующей главы в коллективную монографию «Пространство и время», подготовленную Кафедрой философии АН УССР[125]. Автором указанной главы является С. А. Бабушкин, долгое время специализирующийся в области изучения эстетических аспектов этих проблем.

124 См.: Пространство и время в литературе и искусстве: Методические материалы по теории литературы /Редкол.: Федоров Ф. П. (ред.) и др. Даугавпилс, 1984.

125 См.: Пространство и время /Редкол.: Парнюк М. А. (отв. ред.) и др. Киев., 1984.

2. ЛИРИКА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Четко сформулированное Лессингом в «Лаокооне» (1766) положение о поэзии как временно́м (в физическом смысле) искусстве содержало необходимую историческую предпосылку для уяснения многих существенных черт лирической поэзии. Сравнивая между собой эпический и лирический роды, Гегель замечает: «<...> лирическое излияние гораздо ближе ко **времени** как внешней стихии сообщения, чем эпическое повествование, которое относит реальные явления к прошлому, ставит их рядом друг с другом или сплетает их в их пространственном развертывании, — тогда как лирика всякое чувство и представление, всплывающие именно в данный момент, представляет в их вре́менно́й последовательности, по мере их возникновения и разработки, а потому она должна художественно формировать и само течение времени в его разнообразии»[1]. «Словесное высказывание протекает во времени — и здесь основа противоречивости и внутренней напряженности лирического жанра как рода искусства, — пишет Т. И. Сильман, — с одной стороны, органически присущая лирике предельная краткость, стремление не выходить за пределы «заданного» состояния, а отсюда в иных случаях трудная доступность, видимая «алогичность» связей, понятность только «для себя» (то есть для лирического «я», а в конечном счете для поэта), с другой стороны, стремление к известной описательности, к коммуникативной оформленности, к художественной выявленности и выраженности «для всех»[2].

Наиболее полно и содержательно в истории эстетической мысли лирический род был изучен Гегелем в его «Лекциях по эстетике» (1817—1829 гг.), многие положения которых — о примате в лирике субъективного начала, об образном представлении как истоке поэтического языка, о сжатости как лирическом принципе, о скачкообразном движении чувства как специфическом свойстве лирической поэзии и другие — были подхвачены и развиты европейской теоретической мыслью.

В России наиболее глубокие идеи о лирике развивали в своих трудах В. Г. Белинский, А. Н. Веселовский, А. А. Потеб-

---

[1] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 517.

[2] Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 6—7.

ния, Д. Н. Овсянико-Куликовский. Особо отметим создание оригинальной теории словесности выдающимся украинским и русским ученым-филологом А. А. Потебней. Многие положения этой теории (в которой значительное место отведено лирическому роду) сохраняют не только свое значение, но и актуальность по сей день. В частности, А. А. Потебня смело пересматривает традиционное представление о теоретичности лирики. Так, постулат Гегеля «Сказанное для поэзии существует только затем, чтобы быть высказанным» и вытекающий отсюда вывод о теоретичности поэзии[3] (в том числе и лирической) считался долгое время незыблемым. Б. В. Томашевский, устанавливая аналогию между лирическим развертыванием темы и диалектикой теоретического рассуждения, пишет: «Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме. В этом отношении лирическое развертывание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов и задачей его является обогащение знания (т. е. установление таких связей, которые не являются несомненными сами по себе, без логической обработки понятий), а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным развертыванием темы»[4]. А. А. Потебня идет в этом отношении намного дальше, открывая в изучении лирической поэзии новые перспективы. Рассматривая такие свойства лирического изображения, как краткость, недосказанность, сжатость, лирический беспорядок, ученый пишет: «Хотя всякое, в том числе и поэтическое, познание влияет на поступки, но лирика имеет более непосредственную связь с действиями и в этом смысле практична (при теоретичности эпоса). Во многих лирических стихотворениях можем прямо усмотреть побуждение к известному действию»[5]. Признание «практичности» лирики содержит реальную предпосылку для выявления ее социальных функций — подход, возможный лишь на относительно поздней стадии развития общественных отношений. Любопытно, что истоки такого подхода можно обнаружить во взглядах В. П. Боткина, который в 1857 году в одной из своих критических статей писал: «<...> произведение искусства, если оно, волнуя или трогая наши сердца, приносит нам духовные наслаждения, — то тем самым, именно фактическою действительностию производимых им

---

[3] См.: Гегель. Эстетика, т. 3, с. 356—357.

[4] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 5-е изд. М.; Л., 1930, с. 181.

[5] Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — В кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 449.

ощущений, входит оно в практику нашей жизни, становится действующим ее элементом и часто оказывает несравненно большее и глубочайшее практическое действие, нежели тысячи явлений, по привычке называемых практическими»[6].

Из исследований по лирике, появившихся в СССР в последние десятилетия (Л. И. Тимофеев, В. Д. Сквозников, Л. Я. Гинзбург, Б. О. Корман, Т. И. Сильман, Г. Н. Поспелов, В. Я. Грехнев и др.) особо отметим ряд работ Т. И. Сильман (объединенных в монографию[7]), отличающихся высоким теоретическим уровнем. Пафосом сильмановских работ является подчеркивание диалектической природы лирического стихотворения. К сожалению, позиция автора по проблеме лирического времени противоречива.

Выбор лирики в качестве предмета исследования не случаен по многим причинам. Во-первых, ощущается отсутствие не только типологии временны́х отношений в лирической поэзии, но и какого-либо обобщающего монографического исследования о роли времени в лирике вообще, в то время как аналогичные работы имеются применительно к эпическим жанрам[8] и драме[9], хотя говорить о создании типологии временны́х отношений в эпосе и драме пока явно преждевременно. Феноменологический подход к проблеме времени в поэзии, продемонстрированный в 1939 году швейцарским филологом Эмилем Штайгером на материале стихотворений Брентано, Гёте и Келлера, к сожалению, лишает его монографию «Время как воображение поэта»[10] научной ценности — отсутствие четкой методологии и, как следствие этого, принципиальная произвольность оценок и терминов, препятствующая выявлению существенных закономерностей в области изучения временны́х отношений в стихе[11], ставят нас перед необходимостью причислить

[6] Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета. — В кн.: Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984, с. 195.

[7] См: Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977.

[8] См.: Pouillon J. Temps et roman. 7-e ed. P., 1946; Müller G. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946; Mendilow A. A. Time and the novel. L.; N. Y., 1952; Higdon D. L. Time and English fiction. London; Basingstoke, 1977; Tobin P. D. Time and the novel; the genealogical imperative. Princeton, 1979.

[9] См.: Junghans F. Zeit im Drama. Berlin, 1931; Pütz P. Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. 2 Aufl. Göttingen, 1977. (Первое издание вышло в 1970 г.).

[10] См.: Staiger E. Die Zeit als einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. München, 1976. (Первое издание вышло в 1939 г.).

[11] Еще дальше в этом отношении идут последователи Штайгера, которые считают возможным экстраполировать его метафоры «рвущееся время» (применительно к Брентано), «мгновение» (применительно к Гёте) и «по-

работу Штайгера к эссеистическому жанру. Безосновательной представляется и восходящая к философской концепции М. Хайдеггера штайгеровская попытка соотнести лирику с прошлым, эпос — с настоящим, драму — с будущим[12].

Может быть в лирике время действительно «неощутимо» (Ю. Н. Тынянов) или, как полагает целый ряд исследователей, оно по своей природе точечно? Представление о несобытийности лирики очень живуче в литературоведении. Так, еще Б. В. Томашевский писал: «Фабульные (динамические. — В. Ч.) мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения. Действия и события фигурируют в лирике так же, как явления природы, не образуя фабульной ситуации. Возьмем стихотворение Ф. Туманского:

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей,
Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

В лучшем случае мы здесь обнаружим хронологическую последовательность явлений, взятую за основание изложения событий. Вся сила стихотворения не в причинном сцеплении событий, а в развертывании словесной темы, в чисто выразительном нагнетании. <...> Лирическое стихотворение типично этой неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях, вводимой все в новые и новые ассоциации. Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме»[13]. Такой подход канонизируется в справочных изданиях и энциклопедиях, рассчитанных на массового читателя. Так, в статье о лирике, помещенной в Большой Советской Энциклопедии, читаем: «Событийность, действенный результат переживаний и стремле-

---

кающееся время» (применительно к Келлеру) на национальный стиль и даже стиль эпохи (см.: Верли М. Общее литературоведение. М., 1957, с. 86).

[12] См.: Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

[13] Томашевский Б. В. Теория литературы, с. 181.

ний, сфера поступков героя обычно остаются за пределами лирического произведения»[14]. Признавая односторонность известной формулы Лессинга «Действия составляют предмет поэзии», отметим, однако, что именно благодаря событийной природе лирической поэзии, ее нацеленности на изображение движений стало возможным исследование временны́х отношений в лирике. В то же время существование невременны́х отношений в лирической поэзии выдвинуло проблему невременно́го фактора как фактора, приобретающего относительную независимость и самостоятельность. Следует также отметить, что игнорирование событийной природы лирической поэзии нередко проистекает из-за непомерно узкого толкования термина «событие» как какого-то непременно значительного сдвига и поэтому носит непринципиальный характер.

В лирическом стихотворении постоянно ощутима угроза транспозиции значений одного плана в другой, чаще всего — в план настоящего, возникающая в связи с тем, что лирический род противится изображению событий, четко локализованных на различных участках временно́го поля и не втянутых в эпицентр тесно переплетающихся сиюминутных переживаний одного лица. Тем не менее лирика упорно сопротивляется тем априорным ограничениям, которые налагает на нее род, активнейшим образом осваивая (и грамматически, и художественно) прошедшее и будущее. Недооценка прошедшего и будущего применительно к лирической поэзии[15], наиболее непосредственно отображающей внутреннюю жизнь человека, восходит к давней научной традиции. Тенденция к недооценке (но отнюдь не к игнорированию) роли лирического прошедшего и будущего четко прослеживается у А. А. Потебни, формула которого «Лирика — это настоящее» (1905 г.) находит все боль-

[14] Богданов В. А. Лирика. — В кн.: БСЭ. 3-е изд., 1973, т. 14, стб. 1450.

[15] Так, к примеру, Г. И. Маркин полагает, что «в лирике событие (предстающее как переживание) помещено <...> в настоящем, но в отличие от драмы, время события носит здесь мгновенный, точечный характер, оно лишено внутри себя каких-либо переходов, собственного развития. <...> Будучи мгновенным, точечным, неразвивающимся, событие лирики оказывается как бы «вневременным» и одновременно (!) «всевременным»...» (Маркин Г. И. Жанродифференцирующая функция художественного времени в эпических произведениях. — В кн.: Поэтика реализма. Межвуз. сб. Куйбышев, 1983). Близкую позицию занимает М. М. Гиршман, который считает, что «специфика временной организации лирического целого» определяется «вечно настоящим» (см.: Гиршман М. М. Об одной из форм связи ритмической композиции и временной организации лирических стихотворений. — В кн.: Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984, с. 8). Перечень подобных высказываний можно было бы продолжить.

шее число приверженцев[16]. В приведенном виде формула по существу означает снятие проблем грамматического и художественного времени в лирике. Эта формула, однако, не может быть понята вне того контекста, из которого ее обычно изымают: «Настоящее — постоянно нарождающееся и тут же исчезающее мгновение — неуловимо. Вся область сознания, следовательно, и область поэзии есть объективно прошедшее. Сознанию (апперцепции) подлежат лишь восприятия, опустившиеся на дно души. Это прошедшее по степени удаления от объективно настоящего и вместе по характеру влияния на него есть менее отдаленное (субъективно настоящее) и более отдаленное (субъективно прошедшее). Принадлежностью к одному из этих двух отделов восприятий определяется разница между эпосом и лирикой. Лирика — praesens. Она есть поэтическое познание, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство, отодвигает его в прошедшее и таким образом дает возможность возвыситься над ним. Лирика говорит о будущем и о прошедшем (предмете, объективном) лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привлекает или отталкивает. Из этого вытекают свойства лирического изображения: краткость, недосказанность, сжатость, так называемый лирический беспорядок. Таким образом произведения по мере увеличения их эпичности могут становиться длиннее (элегия, сатира). Этому противопоставляется пластичность <...> эпоса. <...> Эпос — perfectum. Отсюда спокойное созерцание, объективность (отсутствие другого личного интереса в вещах, изображаемых в событиях, кроме того, который нужен для возможности самого изображения). В чистом эпосе повествователя не видно. Он не выступает со своими размышлениями по поводу событий и чувствами <...>. Объективность исключает произвол рассказчика относительно скачков с пятого на десятое, устраняет перерывы и пробелы, требует последовательности и непрерывности повествования, пока оно не завершит круга. Медленность и постепенность в изложении одного события. Длительные грамматические формы русского эпоса выражают то же свойство мысли в применении к каждому отдельному моменту события. То же требование в применении и к ряду событий: краткость периода, чтобы поэт мог заполнить все моменты этого периода. <...> Расширение пределов времени в виде отступлений (ретроспективных повествований). Злоупотребление этим приемом»[17].

---

[16] См. об этом: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 244—245. Ср. позицию Ю. Клейнера: Kleiner J. The role of time in literary genres.—Zagadnienia rodzajów literackich, 1959, t. 2, z. 1 (2), s. 5—12.

[17] Потебня А. А. Из записок по теории словесности, с. 448—450.

Не проводя разграничительных линий между художественным и грамматическим временем, О. Вальцель тем не менее совершенно справедливо подвергал такой подход критике в 1924 году: «Особенно существенное значение имеет время в лирическом стихотворении. Некоторые лица поспешили даже выступить с утверждением, что настоящее время является специфическим способом выражения в лирике, как будто огромное количество лирических стихотворений всех народов, в частности, немецкие народные песни и стихи Гёте не пользуются прошедшим временем, в то время как настоящее является обычной формой лишь для непосредственного обращения. Стихотворения, сообщающие о некотором событии в настоящем времени, до Гёте вообще встречаются крайне редко. Обнаруживается, что выбор настоящего или прошедшего времени характерен для поэтического произведения в целом. То же и по отношению к рассказу»[18]. Реальность лирического прошедшего и будущего побуждает к поискам путей для разграничения временны́х планов, но основная трудность заключается в выборе универсального критерия для определения точки отсчета в лирическом стихотворении[19].

Одним из других наиболее распространенных заблуждений теоретической мысли является постулат о хронологической неупорядоченности (непоследовательности) событий как конструктивной черте лирической поэзии. Так, по мнению Т. И. Сильман, «эмпирические факты» в лирическом стихотворении «возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом»[20]. Еще дальше идет И. Р. Гальперин, признающий непоследовательность «типологической чертой художественных текстов»: «Трудно найти художественное произведение, за исключением, пожалуй, написанных в мемуарно-дневниковом жанре, где не наблюдалось бы смешение различных планов повествования и где сцепление не было бы реализовано «чрезполосно»[21]. Ошибочность подобных воззрений выявит анализ лирических произведений — последовательность и непоследовательность суть два принципиально равноправных типа временны́х отношений .Сравнивая поэзию с другими искусствами,

[18] Вальцель О. Сущность поэтического произведения. — В кн.: Проблемы литературной формы: Сб. статей. Л., 1928, с. 11—12.

[19] О точке отсчета в лирическом стихотворении см. раздел 1.4 настоящей работы.

[20] Сильман Т. И. Заметки о лирике, с. 8.

[21] Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, с. 83.

Гегель писал: «<...> с одной стороны, в поэтическом искусстве, как и в музыке, содержится начало внутренней жизни <...>. С другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувствования поэзия сама создает широкий объективный мир, отнюдь не теряющий определенности, присущей скульптуре и живописи, и способный с гораздо большей полнотой, чем какое-либо другое искусство, представить во всей широте целостность события, последовательность, смену душевных настроений, страстей, представлений и законченный ход какого-либо действия»[22].

Особая сложность и неразработанность лирической области, в которой трудно «провести точную границу между метафорикой и фактической обстановкой» (Р. Якобсон) может служить еще одним доводом в пользу проводимого исследования. Говоря о возможности поэзии «с исчерпывающей полнотой представить всю полноту духовного содержания», Гегель замечает: «<...> что касается лирического стихотворения как поэтического произведения искусства, то здесь, в общем, очень мало можно сказать об этом вследствие пестрого изобилия самых различных способов восприятия и форм столь же неисчислимо многообразного содержания. Ибо субъективный характер всей этой области, хотя она и не может отрешиться здесь от всеобщих законов красоты и искусства, по самой природе вещей приводит к неограниченному числу точек зрения и оттенков изображения»[23]. Гегель не уточняет тут, что уравновешивающим субъективный произвол фактором является обобщенность лирической ситуации или переживания — требование, предъявляемое к произведениям лирическим родом. Именно известная надсубъективность, обобщенность, обезличенность изображаемого в лирическом стихотворении позволяет выявить объективные закономерности в этом жанре, построить схему временны́х отношений. Неоднократно обращалось внимание на то, что анализ внутреннего мира лирического стихотворения сопряжен с рядом особенных трудностей: «Поэтическая структура представляет собой гибкий и сложно устроенный художественный механизм. Разнообразные возможности хранения и передачи информации достигают в нем такой сложности и совершенства, что в этом отношении с ним не может сравниться ничто, созданное руками человека»[24]. Касаясь лирического сю-

---

22 Гегель. Эстетика, т. 3, с. 343.

23 Там же, с. 513.

24 Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 130—131. Особая сложность литературного произведения позволяет автору видеть в нем «саморазвивающуюся структуру», сопоставимую с живыми организмами: «Система связей, существующих между всеми элементами и уровнями элементов, придает художественному произведению известную самостоятельность после своего создания и позволяет ему вести себя не как простая

жета, Ю. М. Лотман пишет: «В основе сюжета в лирике, в конечном счете, лежат определенные жизненные ситуации. <...> Давно уже было, однако, отмечено, что между жизненными ситуациями и «лирическими ситуациями» поэтического текста располагается определенная кодирующая система, которая определяет то, **как** те или иные явления из мира реальности преломляются в конструкции текста». Вся сложность состоит в том, что «мы еще не знаем тех промежуточных кодов, которые трансформируют определенный жизненный материал в сюжетные ситуации художественного текста»[25]. Наиболее продуктивен с нашей точки зрения взгляд на лирическое стихотворение как на диалектическую форму, «материализованное противоречие», суть которого заключена в принципе «Как можно короче и как можно полнее» (Т. И. Сильман).

В качестве объекта исследования в работе берется наименьшая по объему структурно завершенная единица рода — лирическое стихотворение — предоставляющая наилучшие возможности для выявления временны́х закономерностей, срабатывающих также и в области более крупных внутриродовых образований (лирической поэмы, например).

Временны́е отношения в лирике, реализуемые с помощью морфологических форм, лексики, синтаксиса, композиции и других средств, подвергаются неизбежной деформации при переводе текста на другой язык ввиду несовпадения указанных средств, используемых различными языками для передачи временны́х отношений, а также ввиду той или иной степени отступления от подлинника, допускаемой при переводе. Именно поэтому анализ временны́х отношений в лирике требует работы с первоисточниками, то есть с оригинальными текстами. Такой субъективный момент и определил выбор материала для настоящего исследования — это русская, польская, грузинская и англоязычная классическая лирика. С одной стороны, анализ таких далеко отстоящих друг от друга в языковом отношении лирических систем (за исключением русской и польской) придаст выявляемым закономерностям поистине универсальный характер. С другой стороны, выбор не покажется случайным, если учесть, что в указанных регионах лирические жанры в классический период либо занимали доминирующее положение в ряду других жанров литературы, либо характеризовались чрезвычайно высоким уровнем развития. Классическая поэзия представляет наиболее благодатный материал для ис-

знаковая система, а сложная саморазвивающаяся структура, значительно обгоняя все известные из до сих пор созданных человеком систем с обратной связью и приближаясь в определенном отношении к живым организмам: художественное произведение находится в обратных связях со средой и видоизменяется под ее влиянием» (там же, с. 91).

[25] Там же, с. 83, 84.

следования временных отношений по причинам, которые излагаются в «Заключении».

Для удобства анализа параллельно с иноязычным текстом приводится его подстрочный перевод на русский язык[26].

В ходе анализа ссылка на соответствующую строку стихотворения дается в тексте монографии в круглых скобках без указания «строка». Так, например, (17) означает «семнадцатая строка».

---

[26] Тексты наиболее часто цитируемых авторов приводятся по следующим изданиям:

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 2-е изд. /Подгот. текста и примеч. проф. Б. В. Томашевского. М.: Изд-во АН СССР. Т. 1. Стихотворения 1813—1820. 1956; Т. 2. Стихотворения 1820—1826. 1956; Т. 3. Стихотворения 1827—1836. 1957.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. /Подгот. текста, примеч. и вступ. ст. Т. П. Головановой. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 1. Стихотворения 1828—1841. 1958. (Даты сверены по «Лермонтовской энциклопедии»).

Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. 2-е изд. /Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л.: Сов. писатель, 1959. (Библиотека поэта. Большая сер.).

Słowacki Juliusz. Liryki /Wybór i oprac. M. Bizana i P. Hertza. Warszawa: Państw. Inst. wydawniczy, 1959.

Poe Edgar Allan. Collected works /Ed. by Thomas Oilive Mabbott. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. press, 1969. Vol. I.

ბარათაშვილი ნიკოლოზ. თხზულებანი /ა. გაწერელიას და ი. ლოლაშვილის რედაქციით. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1972.

Цитация текстов других авторов оговаривается в сносках.

В работе использован следующий подстрочный перевод стихотворений Бараташвили: Бараташвили Н. Стихотворения /Подстрочный пер. с груз. А. Абашели, Мариджан, К. Надирадзе. Тбилиси: Мерани, 1968.

Подстрочный перевод польских текстов выполнен С. А. Хангуляном (при участии Р. И. Сикорского).

Подстрочный перевод англоязычных текстов выполнен автором настоящей монографии.

3. ТИПОЛОГИЯ ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

3.1. Последовательность

3.1.1. Сильная последовательность

Проиллюстрируем сильную последовательную связь примерами из лирической поэзии Эдгара По, Пушкина, Фета, Лу Ю, Бараташвили, Юлиуша Словацкого, М. Н. Муравьева.

Рассмотрим знаменитого «Ворона» («The Raven», 1845) Эдгара По. В I строфе фиксируются пространственно-временные координаты исходной ситуации — замкнутое пространство комнаты, полночь. Лирический субъект перемежает чтение старинных фолиантов с дремой. Единственный событийный сдвиг — стук в дверь. Здесь же дана первая версия стука:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door—
"'Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door—
Only this and nothing more".

Как-то в унылую /мрачную, тоскливую/ полночь, когда я размышлял, слабый и истомленный,
Над множеством причудливых /необычных/ и любопытных /странных/ томов позабытых наук —
В то время, как я задремал, почти забывшись /сном/, внезапно послышался легкий удар,
Будто кто-то тихо постучал, постучал в мою дверь.
«Это какой-то гость, — пробормотал я, — стучится в мою дверь —
Только это — и больше ничего».

Воспоминание об утрате возлюбленной (II строфа) содержит ключ к расшифровке состояния лирического субъекта к моменту встречи с Вороном. С протокольной точностью сохранены в памяти лирического субъекта подробности трагической ночи:

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

Ах, отчетливо я помню, это было в суровом /мрачном/ декабре;
И каждый отдельный затухающий уголек отбрасывал на пол свою тень.

Дальнейшее движение стиха (III—VII строфы) обусловлено выдвижением различных версий стука (гость, ветер) и их последовательной проверкой.

В VII строфе появляется второе действующее лицо стихотворения, отодвинутое от нас как объект (стихотворение написано от лица лирического субъекта):

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—
Perched, and sat, and nothing more.

Тут я распахнул ставню, и с большим шумом и трепетанием
Вступил /в комнату/ величавый Ворон незапамятных времен;
Не выказывая ни малейшего почтения, ни на миг не останавливаясь и не задерживаясь,
Но с видом лорда или леди /он/ воссел над моей дверью —
Воссел на бюст Паллады прямо над моей дверью —
Воссел, уселся — и больше ничего.

«Я заставил птицу сесть на бюст Паллады, — разъясняет поэт, — <...> для эффекта контраста между мрамором и оперением <...>; бюст Паллады был выбран, во-первых, как в наибольшей степени находящийся в соответствии с ученостью героя и, во-вторых, из-за звучности самого слова Паллада»[1]. Кроме того, как указывает По, «птица усаживается на наиболее подходящее место вне пределов досягаемости со стороны героя»[2].

Последующие строфы (VIII—XVII) — своеобразный диалог Человека и Птицы, захватывающий поединок полярных идей, построенный на искусном чередовании вопросов, выстраивающихся в строгую логическую цепочку, и однозначных ответов. Многократно повторяющаяся реплика Ворона «Nevermore» («Больше никогда») возводит лирического субъекта на все более высокие ступени отчаяния. Каждый новый вскрик птицы — уничтожение слабо теплившейся в подсознании лирического субъекта надежды. Так, одна за другой рушатся надежды последнего:

1) обрести забвение от разлуки (XIV строфа);

2) найти утешение, на которое ссылается Библия (XV строфа);

---

[1] Poe E. A. The Philosophy of Composition.—In: Poe E. A. Tales and poems... /Selected and. Ed. by Philip Van Doren Stern. New York, 1977, p. 561.

[2] Ibid., p. 563.

3) встретиться посмертно с возлюбленной в Эдеме (XVI строфа).

XVI строфа — кульминация «Ворона»:

"Prophet!" said I, "thing of evil!—prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us—by that God we both adore—
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore—
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore".
Quoth the Raven "Nevermore".

«Пророк, — сказал я, — зловещее создание, неподвижный пророк, птица /ты/ль или дьявол!
Во имя Неба, что простерлось /небесного свода, что прогнулся/ над нами, во имя Бога, которому мы оба поклоняемся, —
Скажи, эта душа, отягченная /обремененная/ скорбью /печалью/, в далеком Эдеме
Обнимет ли святую деву, которую ангелы называют Линор,
Обнимет ли необыкновенную и лучезарную деву, которую ангелы называют Линор?»
Молвил Ворон «Больше никогда».

«Я установил в уме, — пишет По, — высшую точку <...> — тот вопрос, на который «Nevermore» было бы последним ответом, — тот, в ответ на который это слово «Nevermore» вобрало бы в себя предельно допустимую дозу печали и отчаяния»[3].

Попытка изгнать Ворона как дьявольское наваждение также терпит фиаско (XVII строфа). Эта неудача знаменательна — она удостоверяет существование птицы как реальный непреложный факт. К попытке изгнать Ворона присоединяется требование лирического субъекта освободить его от затянувшегося страдания (там же). Поэт употребляет тут действенную метафору, вплотную подводящую к символике стихотворения «Вынь свой клюв из моего сердца» („Take thy beak from out my heart").

Последняя строфа — закономерный финал гениального стихотворения. Она вводит нас в мир глубокой символики По:

And the Raven, never flittng, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore!

И /вот/ Ворон, все никак не взлетая, еще /до сих пор/ сидит, еще /до сих пор/ сидит

[3] Ibid., p. 558.

На /мертвенно-/ бледном бюсте Паллады прямо над моей дверью;
Его глаза очень напоминают глаза /кажутся глазами/ Демона,
когда он грезит /видит сны/,
Свет лампы, струящийся над ним, отбрасывает его тень на пол;
И моя душа из этой тени, что лежит, колеблясь, на полу,
Не поднимется — больше никогда!

Смена версий и реплик, фиксация изменений внешней среды даны в «Вороне» в хронологической последовательности. Многочисленные повторы (фонетические, лексические, сюжетные), замедляя бег художественного времени, не прерывают его хода и не изменяют его направленности. Действие в стихотворении протекает в замкнутом пространстве в течение одной ночи. В этом можно усмотреть соблюдение принципа единства времени и места. Обосновывая концепцию замкнутого пространства в «Вороне», По пишет: «<...> тесное **ограничение пространства** совершенно необходимо для эффекта обособленного события — оно обладает убедительностью рамы к картине. Оно имеет неоспоримую внутреннюю силу, удерживая наше внимание сосредоточенным и, безусловно, не должно смешиваться с простым единством места. Я решил, таким образом, поместить героя в его комнату — в комнату, ставшую для него священной благодаря воспоминаниям о той, которая часто ее посещала»[4]. К этому следует добавить, что лирический субъект стремится сохранить статичную позицию — эпизодические перемещения в пространстве (исходная позиция — дверь — исходная позиция — окно — исходная позиция) подчеркивают замкнутость пространства и доминирующую неподвижность его позы. Еще более статична поза Ворона, раз и навсегда оседлавшего бюст. Внешней статике (позы лирического субъекта и Ворона) противостоит внутренняя динамика — динамика версий и реплик.

Хронологическая упорядоченность не исключает темпоральной многоплановости произведения. В «Вороне» можно выделить три временны́х плана (даны в порядке приближения):

1) план Линор (it was in the bleak December);
2) план Ворона (once upon a midnight dreary...);
3) план сообщения.

Следует отметить, что вклинивающиеся в воспоминания о встрече с Вороном воспоминания о Линор (то есть более ранний временной план), хотя и имеют исключительно важное значение для понимания состояния лирического субъекта и его поведения, лишены конструктивного значения для развертывания событийного ряда — лирический субъект поглощен не происшедшей разлукой, а ее следствием — наличествующей скорбью. Именно в силу указанных причин коррективы, вносимые этими воспоминаниями в упорядоченность, должны быть при-

[4] Ibid., p. 560.

знаны несущественными и не затрагивающими направленности «стрелы времени».

Имеющееся в последней строфе указание на то, что Ворон **все еще** сидит (**still** is sitting) свидетельствует не столько о наличии определенного интервала[5] между временем протекания событий (прошедшее) и временем сообщения о них (настоящее)[6], сколько об однородности и непрерывности временного потока. Финальный аккорд, апеллирующий к будущему, наглядно демонстрирует эту однородность и непрерывность:

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore!

И моя душа из этой тени, что лежит, колеблясь, на полу,
Не поднимется — больше никогда!

Помимо вопросов организации событийного времени большой интерес представляет концептуальный аспект проблемы времени. Статичность позы Ворона, монотонное колебание его тени отменяют какое-либо становление в будущем, констатируя фиктивность течения времени для лирического субъекта, то есть констатируя его духовную смерть. Время становится в высшей степени враждебной лирическому субъекту субстанцией, не возвращающей раз и навсегда отнятые ценности. В этой связи характерна расшифровка слова «Ворон» самим автором как «символа горестного и нескончаемого воспоминания»[7]. Бесспорно, ключевым словом к расшифровке проблематики стихотворения является слово «Nevermore» («Больше никогда») — удачно найденная формула «сильной необратимости» времени. Будучи многократно повторенной, она производит более сильное впечатление, чем пространные рассуждения о необратимости в средневековом «Романе о Розе» (XIII в.), поэзии немецкого барокко или научных трактатах философов нового времени.

Трактовка художественного времени и пространства в «Вороне» при всем своем своеобразии была в известной степени предопределена выбором фабулы — визит дикой птицы к человеку и осуществление контакта между ними. Однако такая не-

---

5 Интервал между временем протекания событий и временем сообщения о них может приниматься в расчет лишь в том случае, если само время сообщения заполнено теми или иными событиями. В противном случае время сообщения — лишь внешний композиционный прием.

6 Грамматическое время в стихотворении находится в полном соответствии с художественным временем.

7 О традиционной символике и глубокой мифологической семантике Ворона см. в одноименной статье Е. М. Мелетинского (В кн.: Мифы народов мира: Энциклопедия, 1980, т. 1, с. 245—247).

обычная фабула не была приоритетом творческой фантазии Эдгара По — сходная фабула легла в основу «Оды о сове» («Фуняо фу») китайского поэта Цзя И[8], творившего во II веке до нашей эры. Вот первая часть этого, написанного более чем за две тысячи лет до «Ворона», стихотворения, озаглавленного в русском переводе «Ода о зловещей птице»:

В году «дань-э», как начался
Четвертый месяц и в права
Вступило лето, день «гэн-цзы»
Померк — влетела в дом сова...
На спинке кресла примостясь,
От лени двигалась едва...

Я, обернувшись, промолчал,
Но был, конечно, удивлен,
Взял книгу, стал по ней гадать —
И мрачный вычитал закон:
«С прилетом дикой птицы в дом —
Хозяина из дома вон!»

Я разрешил себе спросить
У гостьи: мне теперь куда?
Предстанет счастье и успех,
Иль сторожит меня беда?
Быть может, скажет, утоплюсь?
Иль впереди сочтет года?

И птица, будто бы вздохнув,
Взмахнула крыльями в ответ:
«Сам в мыслях у меня читай,
У птицы дара речи нет»[9].

. . . .
. . . .

Далее следуют отличающиеся философской глубиной рассуждения о жизни в духе даосизма, вычитанные, надо полагать, телепатически в «мыслях» у мудрой птицы. Поражает сходство не только общей ситуации, но и целого ряда деталей — стихотворения начинаются с указания времени происшедшего (у По указан час, у китайского поэта — точная календарная дата про-

---

[8] Типологическая параллель между «Вороном» Эдгара По и «Одой о сове» Цзя И проводится впервые. См. также: Чередниченко В. И. Аристократ интеллекта (Эдгар По). — Литературная Грузия, 1984, № 4, с. 167—168.

[9] Перевод Аделины Адалис. См.: Адалис А. Е. Поэты Востока. Избранные переводы. М., 1979. Перевод воспроизводит подлинник с достаточной степенью точности.

исшедшего и время суток); четко обозначено место, на которое усаживается птица (соответственно — бюст и спинка кресла); показана эмоциональная реакция (в обоих случаях — удивление) человека; далее в связи с появлением птицы делается мрачный прогноз, и, наконец, оба героя обращаются к вещунье с просьбой предсказать судьбу. Любопытно, что лирический субъект Эдгара По в связи с появлением птицы откладывает книгу, а лирический субъект Цзя И берет книгу в руки. Таким образом, мы имеет устойчивый архаический комплекс «человек-птица» (включающий такие звенья, как число-время-книга-судьба), связанный с древнейшими поверьями; из этого мифологического арсенала и черпают поэты разных эпох и народов. Однако сходство «Ворона» Эдгара По и «Оды о сове» Цзя И на этом исчерпывается. Главное отличие образов Ворона и Совы состоит в том, что Сова — лишь внешнее оправдание постулатов автора, тогда как Ворон — конкретное существо[10] и символ одновременно, сила, способная вступить в противоборство с человеком.

Обратимся теперь к другому шедевру По — балладе «Улялюм» («Ulalume», 1847), которая традиционно считается самым трудным для понимания стихотворением американского поэта.

Балладу, состоящую из 10 строф разной длины (распределение строк по строфам 9+10+10+9+12+10+11+10+13+10), можно условно разбить на четыре части:

1) экспозиция (I—IV строфы);

2) развертывание действия (диалог лирического субъекта со своей душой — Психеей) (V—VII строфы);

3) кульминация действия (VIII строфа);

4) развязка (расшифровка поэтического смысла, ведущая к ослаблению эффекта) (IX—X строфы).

Уже I строфа задает тональность всему стихотворению — мрачный, давящий на психику, полуфантастический ландшафт, переданный суровым библейским слогом (трижды «they were» и трижды «it was»):

The skies they were ashen and sober,
The leaves they were crispéd and sere—
The leaves they were withering and sere:
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year:
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir:—
It was down by the dank tarn of Auber,
In the ghoul-haunted woodland of Weir.

---

[10] Образ Ворона выписан с большой художественной убедительностью (портрет, повадки). В частности, рефрен «Nevermore», являясь значимым словом, мастерски имитирует карканье ворона.

Небеса были пепельными /мертвенно-бледными/ и неяркими /спокойными/,
Листья были хрустящими и сухими,
Листья были вянущими и сухими:
Была ночь в одиноком октябре
Моего самого незапамятного года:
Это было вблизи тусклого /туманного/ озера Обера,
В туманной области /стране, краю/ Уира,
Это было у сырого озера Обера,
В вампирами населенной /наводненной/ лесной обители /местности/ Уира.

В I строфе обозначен месяц происшедшего и содержится косвенное указание на состояние лирического субъекта (lonesome October — одинокий октябрь). Вообще следует отметить, что стремление По точно датировать событие есть проявление более общей тенденции к детализации повествования («сила подробностей» по Достоевскому). Эта тенденция, усиливающая эффект подлинности происходящего, была одним из характернейших проявлений аналитического ума американского писателя.

II строфа вводит действующих лиц баллады. Мрачный статичный осенний ландшафт (I строфа) дополняет здесь мрачное, но динамичное состояние героя, которое тот уподобляет извержению горячих вулканических масс на холодном полюсе:

Here once, through an alley Titanic,
Of cypress, I roamed with my Soul—
Of cypress, with Psyche my Soul.
These were days when my heart was volcanic
As the scoriac rivers that roll—
As the lavas that restlessly roll
Their sulphurous currents down Yaanek,
In the ultimate climes of the Pole—
That groan as they roll down Mount Yaanek,
In the realms of the Boreal Pole.

Здесь однажды по аллее гигантских
Кипарисов я бродил с моей Душой —
Кипарисов — с Психеей, моей Душой.
Это были дни, когда мое сердце клокотало /было вулканическим/,
Как реки лавы, которые катятся,
Как лава, которая бурно катит
Свои серные потоки с Янека
На крайнем полюсе /в крайних областях полюса/,
Которые /потоки/ стонут, когда низвергаются с горы Янек
В странах /областях/ северного полюса.

III строфа фиксирует какой-то трагический невосстанавливаемый провал в памяти лирического субъекта, каким-то образом связанный с избранным маршрутом и временем года.

В IV строфе внимание лирического субъекта привлекает необычное сияние Астарты (Венеры), освещающей путь, причем весь последующий диалог лирического субъекта и Психеи построен на астрологической трактовке конфигурации ночных светил и зодиакальных созвездий. Если лирический субъект защищает особый статус Астарты (V строфа), то Психея делает неблагоприятный астрологический прогноз (VI строфа), связанный с прохождением Венеры через созвездие Льва, и пытается воспрепятствовать продвижению лирического субъекта. Тот не внемлет грозному предостережению и, наспех успокоив Психею, продолжает путь (VII—VIII строфы). Следует отметить, что Психея — это не просто персонифицированная субстанция, аллегория чувственного начала в человеке, его интуиции, а (так же, как и Ворон) конкретное существо (личность) и символ одновременно. Внешний облик Психеи рисуется из отдельных скупых деталей: приподнятый палец руки, крылья и перья, волочащиеся в пыли. Этот образ крылатой женщины является лишь приблизительной контаминацией мифологических представлений древних греков, изображавших Психею в образе девушки или бабочки.

VIII строфа — кульминация действия, наступающая в связи с достижением определенной точки маршрута:

Thus I pacified Psyche and kissed her,
And tempted her out of her gloom—
And conquered her scruples and gloom;
And we passed to the end of the vista—
But were stopped by the door of a tomb—
By the door of a legended tomb:—
And I said—"What is written, sweet sister,
On the door of this legended tomb?"
She replied—"Ulalume—Ulalume!—
'T is the vault of thy lost Ulalume!"

Так я успокоил Психею и поцеловал ее,
Вывел ее из из /состояния/ тоски /уныния, мрачности/
И рассеял /преодолел/ ее сомнения и тоску /уныние, мрачность/;
/Так/ мы прошли до конца аллеи,
Остановившись перед дверью /какого-то/ склепа,
Перед дверью /какого-то/ склепа с надписью,
Я сказал: «Что написано, дорогая сестра,
На дверях этого склепа?»
Она ответила: «Улялюм, Улялюм!
Это склеп твоей погибшей /утерянной/Улялюм!»

Таким образом, версия лирического субъекта оказывается ложной, и наступает расплата — лирический субъект попадает в ловушку, уготованную ему памятью:

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crispéd and sere—
As the leaves that were withering and sere—
And I cried—"It was surely October,
On *this* very night of last year,
That I journeyed—I journeyed down here!—
That I brought a dread burden down here—
On this night, of all nights in the year,
Ah, what demon hath tempted me here?
Well I know, now, this dim lake of Auber—
This misty mid region of Weir:—
Well I know, now, this dank tarn of Auber—
This ghoul-haunted woodland of Weir."

Мое сердце стало мертвенно-бледным и спокойным,
Как листья, что были хрустящими и сухими,
Как листья, что были вянущими и сухими,
И я вскричал: «Это был, несомненно, октябрь
В **эту же** самую ночь прошлого года
Я совершил вояж — я совершил вояж сюда!
Я принес страшную ношу сюда —
В эту ночь всех ночей года,
Ах, какой демон искусил меня /прийти/ сюда?
Я узна́ю теперь ясно это тусклое /туманное/ озеро Обера,
Эту туманную область /страну, край/ Уира,
Я узна́ю теперь ясно это сырое озеро Обера,
Эту вампирами населенную /наводненную/ лесную обитель /местность/ Уира».

Лирический субъект обретает утраченное время лишь обретя утраченное пространство — место захоронения своей возлюбленной. С протокольной точностью, хотя и с роковым опозданием восстанавливается провал в его памяти — прошлогодний октябрь и кладбищенский маршрут. Этот абсолютный повтор ситуаций образует замкнутый круг, который со всей очевидностью демонстрирует иллюзорность течения времени для лирического субъекта и замкнутость пространства.

Х строфа, написанная По, а затем временно отринутая по совету Сары Уитмен (в ряде изданий отсутствует), носит риторический характер и выполняет функцию мощного тормоза напряжения.

Если упорядоченность событийного ряда как в «Вороне», так и в «Улялюм» не может вызвать сомнений, то тезис о замкнутом пространстве в последнем требует известных уточнений. Действительно, формально пространство в «Улялюм» ра-

зомкнуто: лирический субъект и Психея бредут по кладбищенской дороге. Однако фактически оно замыкается при достижении конечного пункта (склеп) и не только потому, что дальнейшее продвижение теряет всякий смысл (фабульная и сюжетная рамки совпадают), но и потому, что весь маршрут лирического субъекта в точности повторяется. Таким образом, разомкнутое пространство в «Улялюм» метафорично: оно функционирует в значении замкнутого пространства.

Тенденция По к построению стихотворения сюжетного типа противостоит тенденции символистов к построению стихотворения бессюжетного типа; именно по этой линии проходит главная граница между По и символистами, которая демонстрирует некорректность попыток интерпретировать поэзию По в духе символизма. Из различного подхода к вопросам композиции вытекает и различная трактовка временны́х отношений. Тип последовательной (хронологически упорядоченной) смены событий в целом противопоказан символизму, поскольку с внешнесобытийного ряда весь упор переносится здесь на внутрисобытийный, причем событийные сдвиги в этом последнем ряду далеко не всегда поддаются регистрации ввиду размытости связей между событиями («бессюжетность»).

Помимо вопросов организации событийного времени большой интерес представляет проблема времени как мировоззренческая проблема, стоящая перед лирическим субъектом стихотворений По. Как мы могли уже убедиться, время для героев «Ворона» и «Улялюм» — в высшей степени враждебная субстанция, не только не возвращающая потерянное («Ворон»), но и заставляющая пережить утрату дважды («Улялюм»). **Течение времени** для лирического субъекта фикция: в будущем ничего не изменится («Ворон»), будущего нет («Улялюм»). Лирический субъект хочет жить либо только прошлым, отвлекаясь от настоящего, либо только настоящим, отвлекаясь от прошлого. Пересечение двух планов дает ощущение безысходности бытия. Эта беспросветность индивидуального отчаяния закономерно вытекала из того первичного состояния неизбывной печали, которое было для героев По обязательным как «самое законное» из всех поэтических настроений.

Образцами сильной последовательной связи в русской лирике могут служить «Сожженное письмо» (1825) Пушкина и «Шёпот, робкое дыханье...» (1850) Фета.

СОЖЖЕННОЕ ПИСЬМО

Прощай, письмо любви, прощай! Она велела...
Как долго медлил я, как долго не хотела
Рука предать огню все радости мои!..
Но полно, час настал: гори, письмо любви.

Готов я; ничему душа моя не внемлет.
Уж пламя жадное листы твои приемлет...
Минуту!.. вспыхнули! пылают... легкий дым,
Виясь, теряется с молением моим.
Уж перстня верного утратя впечатленье,
Растопленный сургуч кипит... О провиденье!
Свершилось! Темные свернулися листы;
На легком пепле их заветные черты
Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди...

Заголовок стихотворения неточен — он подменяет тут резюме. В фокусе изображения — сам процесс сожжения любовного письма. С протокольной точностью зафиксированы все фазы этого процесса:

1) Уж пламя жадное листы... приемлет... (6)
2) ...вспыхнули!.. (7)
3) ...пылают... легкий дым, /Виясь... (7—8)
4) Растопленный сургуч кипит... (10)
5) ...Темные свернулися листы (11)
6) На легком пепле... заветные черты /Белеют... (12—13)

Стихотворение было тонко прокомментировано Фетом, который, в частности, указывал, что «мастерское описание процесса горения своей **последовательной точностию** вернее всяких восклицаний говорит о страдательной напряженности внимания. От слов: «уж пламя жадное» — до «белеют», при каждом новом явлении горения, вы как будто не верите в еще полнейшее разрушение драгоценного письма»[11].

Однако задача поэта не сводится к простой фиксации всех фаз этого несущего большую психологическую нагрузку, но тем не менее чисто физического процесса. Драматизм всего совершающегося иллюстрируют реплики лирического субъекта, комментирующего происходящее:

1) Как долго медлил я... (2)
2) Но полно, час настал... (4)
3) Готов я... (5)
4) Минуту!.. (7)
5) ...теряется с молением моим (8)
6) ...О провиденье! /Свершилось!.. (10—11)
7) ...Грудь моя стеснилась... (13)
8) ...Пепел милый... /Останься век со мной на горестной груди.... (13 ,15).

[11] Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева. — Русское слово, 1859, № 2, отд. 2, с. 72. (Выделено мной. — В. Ч.).

Этот принцип последовательного развертывания двух параллельных рядов — физического и психического — будет подхвачен Фетом в его знаменитом «Шепоте»:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебный изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы —
И заря, заря!..[12]

Здесь, как видим, дано интенсивное развертывание двух синхронно протекающих процессов — любовного чувства и летней ночи. В финале стихотворения природный и психический ряды сливаются в многозначное «И заря, заря!..». Один из главных секретов обаяния стихотворения заключается в иллюзии непрерывности течения художественного времени, почти не осложненном ретардацией. Эта иллюзия возникает за счет сведения интервалов между событиями к минимуму. Текучая фактура времени, постепенность наращивания временны́х частей особенно отчетливо просматриваются при смежных повторах с усилением: **свет ночной — ночные тени — тени без конца.** Этот пример может одновременно служить и образцом максимально сильной последовательной связи, при которой начинают уже частично размываться границы между событиями (следующий шаг в этом направлении — сращение всех частей изображаемого в одно нерасчленимое цельное событие). Во всех приведенных примерах можно усмотреть соблюдение принципа единства времени и места — действие происходит в одной точке пространства в течение одного отрезка времени.

В рамках типа сильной последовательности художественное время демонстрирует такие свои свойства, как непрерывность, однонаправленность, необратимость, монотонное возрастание. Данный тип позволяет со всей определенностью поставить проблему мгновения[13], ибо в результате безынтервальной

---

[12] Стихотворение воспроизводится по одному из ранних изданий: Фет А. А. Стихотворения: В 2-х ч. М.: Изд. К. Т. Солдатенкова, 1863, ч. I.

[13] См. об этом подробнее: Чередниченко В. И. Категория мгновения в поэзии А. А. Фета. — В кн.: Проблемы развития русской лирической поэзии XVIII—XIX веков /Сб. науч. тр. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской. М., 1982, с. 104—118.

связи событий вычленялись микрособытия природной и психической жизни — мгновения, демонстрировавшие в каждом **здесь-теперь** необратимость временно́го потока, направленность «стрелы времени» в сторону естественной эволюции (кульминация отчаяния — в стихотворении По, наступление утра и кульминация любовного чувства — в стихотворении Фета и т. д.). В такой в высшей степени простой и естественной концовке, которую предлагал своим читателям Фет, для человека XIX столетия, утратившего непосредственную связь с природной жизнью, заключалось особое очарование. Ряд критиков (А. В. Дружинин, В. П. Боткин) усматривал за феноменом фетовской непосредственности реставрацию того наивного и одновременно мудрого взгляда на мир, который был присущ человеку прежних эпох. Но это была, конечно, реставрация не в смысле высокохудожественной имитации, а в смысле поиска и нахождения в себе как сложном социальном существе этой вторичной естественности[14].

Анализ ряда шедевров мировой лирики, на наш взгляд, может поколебать традиционное представление, будто беспорядочная фиксация образов и сумятица чувств являются основополагающим принципом лирического изображения.

Как показала поэзия Фета, сильная последовательность в лирике может быть реализована записью подчеркнуто необработанного потока информации о человеке (его местонахождении, состоянии, поведении и т. д.) и внешней среде («Я жду... Соловьиное эхо...», 1842; «Сосна так темна, хоть и месяц...», 1842; «Я долго стоял неподвижно...», 1843; «Облаком волнистым...», 1843 и др.). Так, в стихотворении «На кресле отвалясь, гляжу на потолок...» (1890) Фет демонстрирует технику фиксации потока сознания: регистрируется ряд последовательно наплывающих друг на друга ассоциаций, спровоцированных колеблющейся тенью на потолке. Интересно, что уже в первой строфе раскрыты все карты — понимая иллюзорность происходящего, лирический субъект сознательно подвергает себя эксперименту, отдаваясь во власть воображения. Результаты эксперимента поражают: происходит перемещение самого субъекта из реального пространства в воображаемое (последняя строфа) — реализуется полная иллюзия вторжения в воображаемую действительность. В рамках регистрации необработанного потока информации значимость приобретали любые микроскопические изменения внешней среды, физиологические побуждения, двигательные акты и т. д.:

---

14 См. глубокий анализ природных, «естественных» состояний в лирике Фета у П. П. Громова (Громов П. П. О стиле Льва Толстого: Становление «диалектики души». Л., 1971, с. 103—148) и Н. Н. Скатова (Скатов Н. Н. Лирика А. А. Фета (истоки, метод, эволюция). — Русская литература, 1972, № 4, с. 77—79).

Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду.

(«Сад весь в цвету...» 1884)

Создавалась иллюзия участия в обыденном жизненном процессе в реальном масштабе времени:

Непогода — осень — куришь,
Куришь — все как будто мало.
Хоть читал бы, — только чтенье
Подвигается так вяло.

Серый день ползет лениво,
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо.

Сердце стынет понемногу,
И у жаркого камина
Лезет в голову больную
Всё такая чертовщина!

Над дымящимся стаканом
Остывающего чаю,
Слава богу, понемногу,
Будто вечер, засыпаю...

(«Непогода — осень — куришь...», 1847)

Подобный принцип изображения был хорошо известен еще Пушкину, который сопровождал, как правило, такого рода описания авторской иронией:

. . . .
Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет;
Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет;
По капле, медленно глотаю скуки яд.
Читать хочу; глаза над буквами скользят,
А мысли далеко... Я книгу закрываю;
Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор,
Иду в гостиную; там слышу разговор
О близких выборах, о сахарном заводе;
Хозяйка хмурится в подобие погоде,
Стальными спицами проворно шевеля,
Иль про червонного гадает короля.
. . . .

(«Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...», 1829)

И хотя в «Непогоде» мы имеем доведенный до совершенства принцип «жажды соучастия», многих современников Фета раздражало такое насильственное введение их в круг обыденного, физиологически ощутимого течения времени[15]. Подобные стихотворения должны были восприниматься ими как подготовительные материалы, черновые заготовки, не имеющие какой-либо самостоятельной эстетической ценности, как отклонение от поэтического канона эпохи — документализм, высокая степень изоморфности художественного времени физическому лишали их ореола традиционной поэтичности (недаром Аполлон Григорьев сближал поэзию Фета с прозой «натуральной школы»).

Любопытно, что именно в этом плане можно провести научно обоснованную аналогию между вышерассмотренным типом фетовского стихотворения и народной (!) песней. Изначальная **непосредственность** народной песни, благодаря которой она оказывает на слушателя «сильнейшее впечатление» (Гегель) возникает, на наш взгляд, за счет расположения событий в сильной последовательной связи. А. А. Потебня объяснял обилие «генетических описаний» (то есть изображений самого процесса возникновения явления или действия) в исторических песнях и былинах тем обстоятельством, что народные певцы стремились привести изображаемое время в соответствие с реальным[16]. Это наблюдение справедливо, ибо максимально сильная последовательная связь характерна именно для событий физического мира. Однако, если народный сказитель (певец) подражал природе бессознательно, копируя (в меру отпущенных ему искусством средств) те или иные физические процессы, то высокая степень изоморфности художественного времени физическому у поэтов нового времени носила вторичный, эстетически осмысленный характер. Следует также иметь в виду, что «генетические описания», например, в китайской и японской классической поэзии занимают более значительное место, чем в европейской, что говорит о необходимости учета национальных традиций. Так, например, в плане «генетических описаний» можно обнаружить много общего между процитированным выше стихотворением Фета «Непогода — осень — куришь...» и «Маленьким садом» Лу Ю (XII—XIII вв.):

В моем саду давно уж тихо,
Кусты закрыли низкий домик,

---

15 См., например, характерную пародию В. М. Жемчужникова «Осень» (Свисток: Сатирическое приложение к журналу «Современник». 1859—1863. М., 1981, с. 114).

16 См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 9 и др.

Тропинка меж густых деревьев
Травою скоро зарастет.

Лежу, читаю Тао Цяня,
Но вновь откладываю томик:

Накрапывает дождь — и надо
Спешить с лопатой в огород[17].

В немецкой поэзии такой тип стиха, по мнению О. Вальцеля, культивировал Гёте. Процитируем соответствующий пассаж из статьи немецкого исследователя, в котором предпринята попытка противопоставить Гёте поэтам предшествующих эпох: «Гёте претворяет в слова переживаемое мгновение. Петрарка, Данте и Шекспир наблюдают переживание, находясь на известном расстоянии от него. Их лирические стихотворения производят поэтому впечатление, будто они оглядываются на нечто прошлое и делают его предметом своего суждения. Примером может служить 105 сонет Петрарки. Разве не показательно уже то, что он начинается с глагола в прошедшем времени? Прошедшее время тотчас же накладывает на лирическое стихотворение отпечаток отдаленности, свойственной эпическому повествованию. У Гёте, напротив, текучее мгновение возникает на наших глазах. Для того, чтобы почувствовать разницу между Петраркой и песнями молодого Гёте, надо остановиться на таком стихотворении, как «На озере». Тут все является текучим мгновением настоящего. Некое становление совершается непосредственно перед нами. Кажется, будто **течение стихотворения возникает в самом процессе писания.** По сравнению с этим Петрарка производит впечатление, будто он претворяет в слова нечто законченное, заранее обдуманное и взвешенное. То же относится и к Данте и Шекспиру. Гёте не только сохраняет в стихотворении «На озере» настоящее время; он развертывает в нем постепенную смену противоположных переживаний. Все его стихотворение есть сплошной переход, в то время как у Петрарки с начала до конца господствует одно и то же настроение»[18].

Следует отметить, что баллада, восходящая к народной песне, а также стихотворения балладного типа опираются на рассмотренный тип временны́х отношений (ср., например, баллады Шиллера, Жуковского; «Воеводу», «Черную шаль», «Песнь о вещем Олеге» Пушкина; «Воздушный корабль», «Гость», баллады Лермонтова и др.).

---

[17] Перевод А. Гитовича. См.: Далекие и близкие. Стихи зарубежных поэтов в переводе В. Марковой, С. Липкина, А. Гитовича. М., 1978.

[18] Вальцель О. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков. — В кн.: Проблемы литературной формы: Сб. статей. Л., 1928, с. 88—89. (Выделено мной. — В. Ч.).

Сильная последовательность может быть осложнена включением эпизодов, расположенных по типу слабой последовательной связи, вкраплением непоследовательно расположенных событий, а также невременных элементов. Рассмотрим различные модификации осложненного типа.

Один из наиболее интересных примеров — стихотворение Бараташвили «Ночь на Кабахи» («ღამე ყაბახზედ», 1836, 1841), состоящее из 44 строк (распределение строк по частям 6+8+6+24):

მიყვარს ყაბახის არე-მარე თვალად საამო,
მაისის ღამე მიბუნდვილი, გრილი და ამო;
მაგრამ უმეტეს მიყვარს ღამე, როს მთვარე შუქით
მოჰფენს ყაბახსა და კოჯორი დაჰქრის ნიავით,
და მომდინარე ხან ზვირთთ-ცემით, ხან ნელად მტკვარი
მოოხრავს შორით, ვით მიჯნური, ჟამთ მოჩივარი!

ამგვარი იყო ის ღამეცა, ოდესცა გარე
ფიქრით მოცულმან ჩვეულებრივ ყაბახს ვიარე.
აქა გუნდ-გუნდად დარაზმულნი აქა-იქ ქალნი
პირად-პირადად სეირნობდენ, კეკლუც-მოსილნი,
და მათ გარემო შეჰფრფინვიდენ ყრმაწვილნი კაცნი —
ზოგნი დამძნილნი, ზოგნი ტრფიალ და ზოგნი ანცნი.
თვითონ ცის მთვარეც მოწიწებით ღრუბელთ ეფარა,
როს *ქვეყნის მთვარეთ* შეეტრფოდენ და მას კი არა.

„თქვი რამ", ეტყვიან ყაფლანს ზოგნი-ერთი ქალები,
„*თუნდ თავსა უფლად*, ახლა პრანწვას ნუ კი მოჰყვები!"
ყაფლანც სულდგმული აშიკობით დაიღიღინებს
გულის საკვდავად და თან და თან ყელს მოიღერებს.
ვის არ ჰსმენია ლექსი ესე, რომ მყის სევდები
არა აჰშლოდეს ჩვენსა ქალსა — ტრფობის ჭირები.

უეცრად მათში დავინახე თეთრკაბიანი
და მეყსეულად მან მიმილო ჩემნი ცნობანი.
არ ვიცი, ამ დროს რად ავიგზენ უფროს ცეცხლისა?
სად არს სილაღე, სად არს ძალი გრილის გულისა!
ვნახე სადღაცა ქალთ კრებაში როდისღაც *ერთი*,
მას აქეთ თვალი ვეღარ მოვჰკარ და ახლა ერთი
დგას აქა კრძალვით, ვით ქურციკი, ვეფხვთა შორისა;
ყელი ყელყელობს, აღმგზნებელი გულთა ჭირისა!
თვალი შემასწრა მან ამ დროს მე და შემომცინა;
ამან გამამხნო და გულს ძგერით წარვსდეგი წინა
და ასე ვუთხარ: „ნეტარ მე, რომ მეღირსა კვალად
სანატრი ჩემთვის ნახვა თქვენი აწ მხიარულად!" —
„გმადლობთ", მითხრა მან, „რომ თქვენ მაინც გახსოვართ კიდევ,
ახლა *მოდაა*, ვინც ვის იცნობს, ივიწყებს ისევ". —
„დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც მოდები
ვერ მომიშლიან თქვენსა ხსოვნას და ვერც დროები!"

ამა სიტყვაზე ვარდი ლაწვთზედ მყის აეფურცლა,
ამ დროს ნიავმანც თეთრი კაბა მიმოუქროლა
და ბუდეშური მის ფეფები ლამაზად მოჩნდა,
რომელთ სიამით ცნობა ჩემი წარიღეს თვისდა.
ამ დროს მთოვარემც შუქი თვისი მისტეხა ბროლსა,
რომელმან შვება სილამაზით ჰფინა ჩემს გულსა;
მაგრამ სხვა მუნით მიიხმობდა სატრფოსა ქალსა,
რომელი მყისვე მიეფარა, ნათელი — თვალსა.

Люблю окрестности Кабахи, любезные очам,
Майскую ночь, окутанную дымкой, прохладную, сладостную.
Но больше всего люблю ночь, когда месяц сиянием /своим/
Озарит Кабахи и с Коджор повеет /свежий/ ветерок,
И текущая то бурно /кипя волнами/, то плавно /медленно/ Кура
Вздыхает издали, как влюбленная, сетующая на время.

Такова была и та ночь, когда одиноко,
Охваченный думами, бродил я, как обычно, по Кабахи.
Там и сям девушки, собравшись группами,
Прохаживались, пестрея, изящно разодетые;
И вокруг них радостно толпились /трепетно к ним устремлялись/ молодые люди —
Одни самонадеянно, другие восторженно-влюбленно, иные же шаловливо.
Сама небесная луна почтительно /стыдливо/ скрывалась за облаками,
Видя, что земным лунам, а не ей, поклонялись с любовью.

«Скажи /спой/ нам что-нибудь, — говорят Каплану некоторые женщины, —
Хотя бы «Никто не волен», не думай теперь ломаться».
И Каплан, воодушевленный страстью, начинает напевать,
Потрясая сердца и постепенно выгибая шею.
Какая из наших женщин, слыша эту песню,
Мгновенно не преисполнялась грустью и любовным томленьем!

Вдруг среди них я увидел одну в белом платье,
И вмиг она лишила меня сознания /пленила/.
Не знаю, почему я воспламенился тогда сильнее огня.
Куда девалась смелость, куда девалась сила холодного /остывшего/ сердца!
Узрел ее где-то, когда-то, в кругу женщин,
С тех пор я не видел ее, и теперь одна
Стоит она здесь робко, как лань среди тигров,
Изгибается прекрасная шея, воспламеняющая томленьем сердца.
Она поймала в это время меня взглядом и улыбнулась мне,
Это подбодрило меня, и я предстал перед ней с бьющимся сердцем.

И так сказал ей: «Счастлив я, что снова удостоился
Желанной для меня, радостной встречи с Вами».
«Благодарю, — сказала она, — что хоть Вы помните еще меня:
Теперь мода забывать того, кого знают».
«Верьте мне, что ни моды,
Ни годы /времена/ не сотрут /не изгладят/ во мне память о Вас».
При этих словах на ланитах ее вдруг расцвела /распустила лепестки/ роза.
В это время ветерок колыхнул ее белое платье,
Обнажив красиво ее ноги, подобные гроздьям будешури,
Которые приятно пленили мои мысли /рассудок мой/.
В это время лучи месяца преломились на хрустале,
Овеяв мое сердце отрадой красоты.
Но другой окликнул любимую женщину,
И тотчас же скрылась она — свет очей моих.

Схема событий имеет следующий вид:

1) женщины просят Каплана спеть (15—16);

2) тот начинает напевать (17—18);

3) лирический субъект замечает одну из женщин и воспламеняется к ней любовью (21—24), получая от нее знаки внимания (29);

4) между ними происходит диалог (31—36). Финал диалога сопровождается рядом изменений, затрагивающих внешность возлюбленной, а также внешнюю среду (37—39, 41);

5) неизвестное лицо отзывает женщину (43);

6) женщина исчезает (44).

«Ночь на Кабахи» — образец последовательного типа связи событий с неравномерным скачкообразным темпом протекания времени. Если, с одной стороны, в повествование вклиниваются невременные элементы (не говоря уже о начальных строфических структурах невременного типа), тормозящие темп, то, с другой, — динамичные элементы, взвинчивающие его.

Так, I и II строфы выполняют роль экспозиции. В I строфе (1—6) невременность задана обобщающей формулой «Люблю...», приуроченной к описываемой местности (მიყვარს ყაბახის არე-მარე — Люблю окрестности Кабахи...) и времени года и суток (მიყვარს... მაისის ღამე... მაგრამ უმეტეს მიყვარს ღამე, როს... — Люблю... майскую ночь... Но больше всего люблю ночь, когда...). Во II строфе (7—14) фиксируются пространственно-временные координаты конкретной ситуации (ночь, открытое пространство), а также характер передвижения в пространстве лирического субъекта (ვიარე — бродил я) и групп изображенных лиц (სეირნობდენ, შეჰფრფინვიდენ — прохаживались, толпились). Большую роль в экспозиции играют описательные элементы (одежда, ландшафт и т. д.), выполняющие невременную

функцию. Фиксация пространственно-временных координат ситуации содержит предпосылку для развертывания событийного ряда, который начинается с обращения женщин к Каплану (15—16):

„თქვი რამ", ეტყვიან ყაფლანს ზოგნი-ერთი ქალები,
„თუნდ თავსა უფლად, ახლა პრანჭვას ნუ კი მოჰყვები!"

«Скажи /спой/ нам что-нибудь, — говорят Каплану некоторые
женщины, —
Хотя бы «Никто не волен», не думай теперь ломаться».

Невременные элементы активно вклиниваются в различные участки повествования — невременной характер, в частности, носит обобщающее размышление о воздействии на абстрактных слушателей песни, исполняемой Капланом (19—20):

ვის არ ჰსმენია ლექსი ესე, რომ მყის სევდები
არა აჰშლოდეს ჩვენსა ქალსა — ტრფობის ჭირები.

Какая из наших женщин, слыша эту песню,
Мгновенно не преисполнялась грустью и любовным томленьем!

Любопытно, что данное положение в форме обобщения схематизирует сильную причинно-следственную связь: слышать песню → мгновенно преисполняться грустью и любовным томлением. Оно как бы иллюстрирует известное логическое правило, согласно которому одни и те же причины приводят к одним и тем же следствиям. При конкретизации и включении в изобразительную плоскость данное положение обрело бы временной характер как одно из звеньев событийного ряда:

Каждая из /присутствующих/ женщин, слыша эту песню,
Мгновенно преисполнилась грустью и любовным томленьем.

Однако подчеркиваем, основная функция невременных вкраплений в стихотворении — сбить темп событийного времени.

Следует отметить, что все события стихотворения развернуты в прошедшем времени. Единичный случай вторжения более отдаленного по сравнению с временем событий временного плана не нарушает последовательного хода событий, поскольку он не осваивается памятью, а служит лишь для подтверждения тождественности лица (25—26):

ვნახე სადღაცა ქალთ კრებაში როდისღაც ერთი,
მას აქეთ, თვალი ველარ მოვჰკარ...

Узрел ее где-то, когда-то, в кругу женщин,
С тех пор я не видел ее...

Пунктирно намеченная антитеза **«когда-то»** («როდისღაც») — **«теперь»** («ახლა») — это не антитеза прошедшего—настоящего, а антитеза двух планов прошедшего — отдаленного (время первой встречи) и описываемого (время повторной встречи).

Тенденции к сбиванию темпа противостоят попытки взвинтить темп на других участках повествования с помощью лексически выделенных моментов времени (мгновений), имеющих наибольшую эстетическую ценность (21—22, 37, 44):

1) **უეცრად** მათში დავინახე თეთრკაბიანი
და **მეყვსეულად** მან მიმიღო ჩემნი ცნობანი.

Вдруг среди них я увидел одну в белом платье,
И **вмиг** она лишила меня сознания /пленила/.

2) ამა სიტყვაზე ვარდი ღაწვთზედ **მყის** აეფურცლა...

При этих словах на ланитах ее **вдруг** расцвела /распустила лепестки/ роза...

3) რომელი **მყისვე** მიეფარა, ნათელი — თვალსა.

И **тотчас же** скрылась /она/ — свет очей моих.

Финал стихотворения совпадает с одним из таких моментов, придавая традиционному для романтической поэзии мотиву разлуки особую остроту (43—44):

მაგრამ სხვა მუნით მიიხმობდა სატრფოსა ქალსა,
რომელი მყისვე მიეფარა, ნათელი — თვალსა.

Но другой окликнул любимую женщину,
И тотчас же скрылась она — свет очей моих.

Таким образом, в стихотворении «Ночь на Кабахи» мы наблюдаем сильную последовательность, осложненную невременными элементами и акцентировкой особо динамичных моментов (мгновений). Неровный темп художественного времени, его ускорения и замедления выражали взволнованное отношение лирического субъекта к происходящим событиям. В более широком плане такая **асимметрия темпа** была следствием романтического, резко оценочного отношения к миру.

Стихотворение Ю. Словацкого «Пирамиды» («Piramidy», 1836) построено как стихотворный рассказ о путешествии к пирамидам, перемежаемый невременными элементами, среди которых выделяются пространственно организованные фрагменты (10—16, 33—41).

Количественное преобладание сильных/слабых связей в стихе еще не является достаточным аргументом в пользу отнесения данного стихотворения к типу сильной/слабой последовательности — необходимо, чтобы тот или иной тип (под-

тип) главенствовал **структурно.** Так, «Ночь», (1776, 1785) М. Н. Муравьева состоит из 40 строк, подавляющее большинство которых представляет собой комбинацию пространственно организованных кусков и конструкции обобщения:

К приятной тишине склонилась мысль моя,
Медлительней текут мгновенья бытия.
Умолкли голоса, и свет, покрытый тьмою,
Зовет живущих всех ко сладкому покою.
Прохлада, что из недр пространныя земли
Восходит вверх, стелясь, и видима в дали
Туманов у ручьев и близ кудрявой рощи
Виется в воздухе за колесницей нощи,
Касается до жил и освежает кровь!
Уединение, молчанье и любовь
Владычеством своим объемлют тихи сени,
И помавают им согласны с ними тени.
Воображение, полет свой отложив,
Мечтает тихость сцен, со зноем опочив.
Так солнце, утомясь, пред западом блистает,
Пускает кроткий луч и блеск свой отметает.
Ах! чтоб вечерних зреть пришествие теней,
Что может лучше быть обширности полей?
Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных,
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,
Где скользкий счастья путь, где ров цветами скрыт.
Здесь буду странствовать в кустарниках цветущих
И слушать соловьев, в полночный час поющих;
Или облокочусь на мшистый камень сей,
Что частью в землю врос и частию над ней.
Мне сей цветущий дерн свое представит ложе,
Журчанье ручейка, беспрестанно то же,
Однообразием своим приманит сон.
Стопами тихими ко мне приидет он
И распрострет свои над утомленным крилы,
Живитель естества, лиющий в чувства силы.
Не сходят ли уже с сих тонких облаков
Обманчивы мечты и между резвых снов
Надежды и любви, невинности подруги?

И только концовка стихотворения, построенная по типу сильной последовательной связи и имеющая решающее значение в структурном смысле (выделена, кроме того, интервалом) позволяет квалифицировать все стихотворение как принадлежащее к типу сильной последовательности:

Уже смыкаются зениц усталых круги.
Носися с плавностью, стыдливая луна:

Я преселяюсь во темну область сна.
Уже язык тяжел и косен становится.
Еще кидаю взор — и все бежит и тьмится[19].

3.1.2. Слабая последовательность

Теперь перейдем к рассмотрению стихотворений, построенных по типу слабой последовательности. Классическими образцами здесь могут служить «К***» («Я помню чудное мгновенье...», 1825) Пушкина, «Давно ль под волшебные звуки..» (1842) Фета и «Эннабел Ли» («Annabel Lee», 1849) Эдгара По. Все перечисленные стихотворения обнаруживают трехчастную структуру, по всей видимости, наиболее благоприятствующую слабой связи.

В первой части пушкинского «К***» дано описание некоего эстетически сверхценного мгновения и периода времени, тесно связанного с этим мгновением и поэтому образующего с ним единое целое. Осваиваемое памятью мгновение и период интенсивного воздействия этого мгновения на духовную жизнь лирического субъекта отодвинуты в неопределенное прошлое:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Вторая часть информирует нас о значительном временно́м интервале («шли годы») и связанной с ним перестройке эстетических ценностей. Изображенный период времени, хотя и следует за первым, также отодвинут в неопределенное прошлое:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои

---

[19] Цит. по: «Благослови, поэт!..»: Антология поэзии пушкинской поры /Сост., вступ. ст., ст. о поэтах и примеч. Вл. Муравьева. М.: Сов. Россия, 1983, кн. I.

Без божества, без вдохновенья,
Без слёз, без жизни, без любви.

И, наконец, третья часть в форме актуального настоящего восстанавливает по закону «отрицания отрицания» это сверхценное мгновение и весь комплекс сопряженных с ним переживаний. Чувство возводится на высшую ступень, завершая повествование:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Таким образом, пушкинская триада имеет следующий вид: тезис (любовь: I—II строфы), антитезис (забвение: III—IV стофы) и синтез (возрождение любви: V—VI строфы), причем каждому компоненту этой триады соответствует определенный временной сегмент. В принципе аналогично решается идея фетовского стихотворения, все события которого локализуются в прошлом.

Вначале дано несколько удаленное от момента сообщения прошлое:

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?
Теплы были нежные руки,
Теплы были звезды очей.

Затем подключается второй план — вчерашний день:

Вчера пели песнь погребенья,
Без крышки гробница была,
Закрывши глаза, без движенья,
Она под парчою спала.

Еще рывок — и прошлое придвигается еще ближе. Подключается третий план — вчерашняя ночь:

Я спал... над постелью моею
Стояла луна мертвецом.
Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем.

Таким образом, все три сегмента (недавно, вчерашний день, вчерашняя ночь) с входящими в их круг событиями (встреча с любимой, смерть возлюбленной и сон) даны в стро-

гой хронологической последовательности, но при этом разобщены друг с другом во времени. Благодаря принципу поочередного подключения все более близких временны́х планов происходит постепенное укрупнение кадра (здесь уместна аналогия с кинематографом). Слабая последовательная связь, резко укрупняя последнее событие, позволяет продемонстрировать необратимость времени в драматическом разрезе. Слабая последовательность, в отличие от сильной, наглядно иллюстрирует художественную неравноценность различных временны́х частей, особую значимость последнего, наиболее близкого к моменту восприятия плана. Фетовская триада имеет следующий вид — тезис (жизнь: I строфа), антитезис (смерть: II строфа) и синтез (возрождение жизни во сне: III строфа).

Нечто подобное наблюдаем и в стихотворении «Эннабел Ли», действие в котором происходит в условно-сказочном, удаленном от нас времени:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;—
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

Это было много-много лет тому назад
В королевстве у моря,
Там жила дева, которую вы, возможно, знаете, —
Под именем Эннабел Ли.
И эта дева жила мыслью /думой/ одной —
Любить и быть любимой мной.

«В «Эннабел Ли» перед нами — та же триада, несколько модифицированная — тезис (любовь: I—II строфы), антитезис (смерть любимой: III—IV строфы) и синтез (посмертная любовь: V—VI строфы). В стихотворении наличествуют три временны́х сегмента, соответствующих идейной триаде:

1) время жизни и любви (it was many and many a year ago- это было много-много лет тому назад);

2) время смерти любимой (long ago — давно);

3) время посмертной любви (включающее также настоящее время).

Принцип хронологической последовательности строго соблюдается, при этом все три сегмента разобщены друг с другом во времени. Последняя строфа (всегда «ударная» в рамках типа слабой последовательности) с большой силой воплощает идею неуничтожимости любви:

For the moon never beams without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;

And the stars never rise but I see the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling, my darling, my life and my bride
In her sepulchre there by the sea—
In her tomb by the side of the sea.

Ибо луна светит, всегда навевая мне грезы
О прекрасной /красивой/ Эннабел Ли;
И при появлении звезд я всегда вижу блистающие очи
Прекрасной /красивой/ Эннабел Ли;
И /вот/ все ночи /напролет/ я лежу рядом
С моей любимой /дорогой/, с моей любимой /дорогой/,
моей жизнью и моей новобрачной
В ее гробнице там у моря,
В ее склепе рядом с морем.

Более обнаженные случаи слабой последовательности — «Колокола» («The Bells», 1849) Эдгара По и «Я знал ее малюткою кудрявой...» (1844) Фета. Первое стихотворение состоит из четырех, формально (графически) и по существу отграниченных друг от друга частей, описывающих колокольные звоны (серебряный, золотой, медный, железный), которые обрамляют четыре события в жизни человека — катание на санях, свадьбу, пожар, похороны. Эти переломные в жизни человека моменты раскрывают смысл четырех периодов человеческой жизни — детства (пора безмятежности), молодости (пора наивысшего счастья), зрелости (пора потерь) и старости (пора ожидания смерти). Что же касается стихотворения Фета, то на его небольшой площадке развернута вся жизнь человека, причем развернута в смене больших, резко отграниченных друг от друга, периодов — детства (I—II строфы) и молодости (III—IV строфы), трагически прерванной (V строфа).

По типу слабой последовательности построены и наиболее известные стихотворения Н. Бараташвили — «Цвет неба, синий цвет...» („ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს...", год написания неизвестен) и «Мерани» („მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი...", 1842). На последнем следует остановиться особо. Исходная и финальная ситуации в «Мерани» локализованы в настоящем, тогда как основные фазы развертывания событийного ряда отнесены к будущему:

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!
გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

გაჰკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი,
გასწი, გაკურცხლე და შემიმოკლე მოუთმენელსა სავალნი დღენი!
ნუ შეეფარვი, ჩემო მფრინავო, ნუცა სიცხესა, ნუცა ავდარსა,
ნუ შემიბრალებ დაქანცულობით თავგანწირულსა შენსა მხედარსა!

რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა!
ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს ტკბილ-მოუბარსა;
სად დამიღამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო,
მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!

კვნესა გულისა, ტრფობის ნაშთი, მივცე ზღვის ღელვას
და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!
გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის,
ნუ დამიტიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის!
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელოთა შორის ტიალის მინდვრის
და ქარიშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის!

სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა, ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად მივალალებენ სვავნი მყივარნი!
გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი;
თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი.

დაე, მოვკვდე მე უპატრონოდ მისგან ოხერი!
ვერ შემაშინოს მისმა ბასრმა მოსისხლე მტერი!
გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს, განწირულის სულის-კვეთება
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!
გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

Мчится, летит без дорог и тропинок мой Мерани,
Вслед мне каркает злоокий, черный ворон.
Несись вперед, Мерани, твоему бегу нет предела,
И с ветром смешай /ветру отдай/ мою мысль, мрачно /черно/ волнующуюся!

Рассеки ветер, прорви воды, пронесись над скалами и кручами,
Несись вперед, мчись и сократи мне, нетерпеливому, странствия дни!
Не укрывайся, мой летящий, ни от зноя, ни от непогоды /ненастья/,
Не щади /не жалей/ за усталость твоего самоотверженного всадника!

Пусть отчизну свою я покину, лишу себя равных /сверстников/
и друзей,

Пусть не увижу более родных и мою любимую, сладкоречивую, —
Где ночь настигает меня, пусть там и рассветет; пусть будет
там моя земля родная,
Лишь звездам, спутникам моим, поведаю я тайну моего сердца!

Стон сердца, остаток любви, — отдать волнению моря
И твоему прекрасному, самозабвенному, безумному стремлению
/порыву/!
И с ветром смешай мою мысль, мрачно /черно/ волнующуюся!
Несись вперед, Мерани, твоему бегу нет предела!

Пусть не буду похоронен в отчизне моей, среди могил моих
предков;
Пусть не оплачет меня возлюбленная сердца, пусть не падут на
меня слезы скорбящей!
Черный ворон выроет мне могилу среди лугов в пустынном /чистом/ поле,
И вихрь остатки костей моих с ревом и стенаньем осыплет землею.

Взамен слез любимой на мертвеца беспризорного падут небесные
росы,
Взамен плача родных будут причитать коршуны крикливые!
Несись вперед, лети, Мерани мой, перенеси меня за пределы
/за грань/ судьбы,

Если до сих пор не покорился ей /судьбе/ — и впредь не покорится ей всадник твой!

Пусть, отвергнутый ею /судьбою/, умру одиноким /бездомным/.
Не устрашит меня, врага заклятого ее, /разящая/ сталь!
Несись вперед, Мерани, твоему бегу нет предела,
И с ветром смешай /ветру отдай/ мою мысль, мрачно /черно/
волнующуюся!

Ведь не бесплодно же пройдет /не будет тщетно/ это стремление
души обреченного!
И путь непроходимый, протоптанный тобою, Мерани мой, все же
останется,
И после меня собрату моему облегчится трудность пути,
И скакун бесстрашно пронесет его перед черной судьбою!

Мчится, летит без дорог и тропинок мой Мерани,
Вслед мне каркает злоокий, черный ворон.
Несись вперед, Мерани, твоему бегу нет предела,
И с ветром смешай /ветру отдай/ мою мысль, мрачно /черно/
волнующуюся!

Здесь мы имеем дело с такой формой будущего времени, как предполагаемое будущее[20]. Модальная частица «დაე» («пусть») в сочетании с глаголами, а также сходные формы повелительного наклонения подчеркивают предположительный характер такого будущего. Степень желательности для лирического субъекта того или иного события колеблется в зависимости от контекста (она особенно высока в той части стиха, где он непосредственно обращается к Мерани). Ряд предполагаемых событий развернут в «Мерани» в слабой хронологической последовательности (за исключением третьего и шестого дублирующих звеньев, выпадающих из хронологической канвы):

1) Пусть отчизну свою я покину... (9);

2) Пусть не увижу более родных и мою любимую... (10);

3) Где ночь настигает меня, пусть там и рассветет; пусть будет там моя земля родная (11);

4) Пусть не буду похоронен в отчизне моей... (17);

5) Пусть не оплачет меня возлюбленная..., пусть не падут на меня слезы... (18);

6) Пусть, отвергнутый ею /судьбою/, умру одиноким (25).

Таким образом, время может быть реально ощутимым и в том случае, когда события разворачиваются в ирреальном плане (то есть в будущем времени). Следует отметить, что возврат (33—36) к исходной ситуации (1—4), тождественность начала и конца (лексико-семантическое кольцо) в «Мерани» не замыкает временно́й перспективы, поскольку не соответствует соотношению начала и конца в поэтической действительности, где бег коня является непрерывным непрекращающимся действием (ср. обращение к коню 6, 16, 23, 27), на фоне которого осваиваются все более дальние планы будущего времени. В стихотворении с большой художественной силой воплощена романтическая идея «вечного движения» (3, 16, 27, 35), которая в силу своей абстрактности и релятивности будет позднее отринута реалистами как идея «дурной бесконечности»:

გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი.

Несись вперед, Мерани, твоему бегу **нет предела.**

Это указание на отсутствие пространственно-временного предела очень характерно для романтического миросозерцания. Выведенная романтиками формула бесконечности выра-

---

[20] О формах будущего времени см.: Чередниченко В. И. Категория будущего времени в поэзии Фета. — Сообщения АН Грузинской ССР, 1981, т. 103, № 3, с. 745—748.

жала новое в сравнении с предшествующим этапом литературного развития отношение человека к миру, означала расширение сферы его духовного опыта, его веру в возможность охвата в одном поэтическом акте всего многообразия мира.

Проанализируем теперь случаи осложненной слабой последовательности. Рассмотрим стихотворение Ю. Словацкого «В альбом Марии Водзинской» («W sztambuchu Marii Wodzińskiej», 1835) и лермонтовское «Письмо» (1829).

Byli tam, kędy śnieżnych gór błyszczą korony,
Gdzie w cieniu sosen, bożym strzeżone napisem,
Stoją białe szalety, wiązane cyprysem;
Gdzie w łąkach smutnie biją trzód zbłąkanych dzwony;
Gdzie się nad wodospadem jasna tęcza pali;
Gdzie na zwalonych sosnach czarne kraczą wrony:
Tam byli kiedyś razem i tam się rozstali.

A po latach wróconym ojczyźnie pielgrzymom
Bławatkami gwiaździste kłaniały się żyta.
Jechali błogosławiąc chat wieśniaczych dymom,
Wszyscy pod jeden ganek... Matka, siostra wita
Synów, braci, przyjaciół — są wszyscy! są wszyscy!
Przy jednym siedzą stole, przy czarach nalanych;
A wczoraj tak dalecy—a dzisiaj tak bliscy.
I nikogo nie braknie, oprócz zapomnianych.

Młoda Maria do tańcu każe stroić lutnie
I usiadła—spoczywa... Nagle do sąsiada
Rzekła: „Ach, kogoś braknie!"—Tu podkówka utnie
W takt mazurka.—„On umarł!"—sąsiad odpowiada.
„Cichoż na jego grobie?"—„Słowików gromada
Śpiewa na srebrnej brzozie cmentarza tak smutnie,
Że brzoza płacze".

Были там /они/, где снежных гор блестят короны,
Где в тени сосен, божьей охраняемые надписью,
Стоят белые домики, соединенные кипарисами,
Где на лугах грустно /тоскливо/ бьют /звенят/ стад заблудших колокольчики,
Где над водопадом светлая радуга горит,
Где на поваленных соснах черные каркают вороны:
Там были когда-то вместе и там расстались.

А годы спустя возвращенным родине пилигримам
Васильками звездная кланялась рожь.
Ехали /они/, благословляя хат деревенских дымы

Все к одному крыльцу... Мать, сестра приветствуют
Сыновей, братьев, друзей — все /налицо/, все!
За одним сидят столом при чашах налитых,
А вчера такие далекие — а сегодня такие близкие.
И никто не отсутствует, кроме забытых.

Молодая Мария к танцу приказывает настроить лютни
И присела — отдыхает... Вдруг соседу
Говорит: «Ах, кого-то не хватает!» — тут подкова /на сапоге/
как резанет /по полу/
В такт мазурке. — «Он умер!» — сосед отвечает.
«Тихо ли на его могиле?» — «Соловьев тьма /масса/
Поет на серебряной березе кладбища так грустно /тоскливо/,
Что береза плачет».

Здесь мы имеем оппозицию **когда-то — теперь**, афористически выраженную в 14 строке:

A **wczoraj** tak dalecy — a **dzisiaj** tak bliscy.

А **вчера** такие далекие — **а сегодня** такие близкие.

Слабая связь выражена предельно четко лексическими средствами (8):

годы спустя /возвратились/

Стихотворение обнаруживает двухсегментную структуру:

1. Когда-то были вместе → расстались.
2. Годы спустя возвратились → встретились.

Однако, если оба сегмента связаны друг с другом слабой связью, то события внутри каждого сегмента связаны между собой сильной связью. В первом случае сильная связь просто констатируется, во втором — формируется с помощью глаголов (ехали — приветствует — сидят — приказывает — присела и т. д.). Отметим также пространственно организованный фрагмент (1—6), вносящий в последовательность свои коррективы.

Стихотворение Лермонтова начинается с момента, когда письмо уже почти готово:

Свеча горит! дрожащею рукою
Я окончал заветные черты...

а заканчивается указанием на физическую невозможность продолжить его:

Ах! много, много я сказать желаю;
Но медленно слабеет жизни дух.
Я чувствую, что к смерти подступаю,
И — падает перо из слабых рук...
. . . .

Однако эти два момента обнаруживают слабую связь — они разобщены предсмертными излияниями лирического субъекта, занимающими большое стихотворное пространство (46 строк). Если бы в сообщение лирического субъекта вклинивался со своими излияниями авторский голос, мы бы имели тип осложненной сильной последовательности, поскольку в поэтической действительности эти два момента следовали бы друг за другом без интервалов. Излияния лирического субъекта имеют вид апелляции к будущему — выделим два фрагмента (25—34, 37—48), элементы которых организованы по принципу сильной последовательной связи:

I

Настанет ночь; приедешь из собранья
И к ложу тайному придешь одна;
Посмотришь в зеркало и жар дыханья
Почувствуешь, и не увидишь сна,
И пыхнет огнь на девственны ланиты,
К груди младой прильнет безвестный дух,
И над главой мелькнет призрак забытый,
И звук влетит в твой удивленный слух.
Узнай в тот миг, что это я из гроба
На мрачное свиданье прилетел...

II

Когда ж в санях, в блистательном катанье,
Проедешь ты на паре вороных;
И за тобой в любви живом страданье
Стоит гусар безмолвен, мрачен, тих;
И по груди обоих вас промчится
Невольный хлад, и сердце закипит,
И ты вздохнешь, гусара взор затмится,
Он черный ус рукою закрутит;
Услышишь звук военного металла,
Увидишь бледный цвет его чела:
То тень моя безумная предстала
И мертвый взор на путь ваш навела!..

Эти фрагменты наглядно иллюстрируют роль глаголов совершенного вида в конструировании последовательности. Следует отметить, что при посредстве различных лексических, синтаксических и других средств последовательность удается воспроизвести и с помощью глаголов несовершенного вида. Смена последовательных событий может в той или иной степени осложняться ретардацией — так, ретардационными являются широко применяющиеся в поэзии повторы (лексические, синтаксические, семантические и т. д.). При совместном употреблении в рамках смены последовательных событий грамма-

тических форм прошедшего и настоящего времени естественным является вытеснение первых вторыми.

3.2. Непоследовательность

3.2.1. Позже-раньше (П-Р)

Самый элементарный вид временно́й инверсии — отношение **позже-раньше** — является основой всех временны́х преобразований в рамках непоследовательности. Наиболее удобно для анализа стихотворение Лермонтова «Звуки» (1830), состоящее из двух временны́х сегментов:

Что за звуки! неподвижен внемлю
　Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
　Самого себя.
Всемогущий! что за звуки, жадно
　Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадной
　Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
　Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
　Всё, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
　Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
　И душа в огне.
И опять безумно упиваюсь
　Ядом прежних дней,
И опять я в мыслях полагаюсь
　На слова людей.

В первом сегменте (1—8) изображено воздействие звуков музыки на лирического субъекта в форме актуального настоящего. Взволнованное состояние лирического субъекта передано с помощью лексических средств и соответствующей интонации (обилие восклицательных конструкций). Сам процесс игры (стихотворение написано под влиянием игры гитариста М. Т. Высотского) воспроизводится лишь косвенно — дважды повторенное «Что за звуки!» (1,5) создает ощущение хода времени благодаря интервалу (1—5).

Во втором сегменте (9—20) памятью лирического субъекта осваивается более ранний временной план, лексически выделенный («сны веселых лет»). Цепочка воспоминаний принимает дедуктивный вид — от «снов веселых лет» и «всего, чего уж нет» к «образу милому мне» и «тихому плачу разлуки» с последующим возвратом к обобщениям — «яду прежних дней» и «словам людей».

Следует отметить, что освоение более раннего плана происходит на фоне игры, постоянно провоцирующей воспоминания. Однако это настоящее во втором сегменте неактуально настолько же, насколько оно актуально в первом. В одном случае оно самоценно, в другом — лишь предлог для возврата к прошедшему.

«Яд прежних дней», которым «безумно упивается» лирический субъект, — это кульминация всего стихотворения. В стихотворении традиционная для Лермонтова (и романтической поэзии вообще) антитеза **настоящее—прошедшее**, решаемая в пользу прошедшего, лишь пунктирно намечена в (12): «...Все, чего уж нет». Однако актуальное настоящее (процесс игры и воздействия звуков) не контрастирует с прошедшим (воспоминание о возлюбленной) — оно порождает и дополняет его.

Не менее показательно в этом плане и стихотворение Пушкина «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем!..» (1821):

Гречанка верная! не плачь, — он пал героем!
Свинец врага в его вонзился грудь.
Не плачь — не ты ль ему сама пред первым боем
Назначила кровавый чести путь?
Тогда, тяжелую предчувствуя разлуку,
Супруг тебе простер торжественную руку,
Младенца своего в слезах благословил,
Но знамя черное свободой восшумело,
Как Аристогитон, он миртом меч обвил,
Он в сечу ринулся — и падши совершил
Великое, святое дело.

Констатация наличного факта («...он пал героем! /Свинец врага в его вонзился грудь») занимает первые две строки. Дальше следует прямая апелляция к более раннему временнóму плану: «...не ты ль ему сама пред первым боем /Назначила кровавый чести путь?» (3—4). И, наконец, посредством ввода временнóго наречия **тогда** дается развернутое описание этого временнóго плана (5—11), события которого связаны между собой сильной последовательной связью (простер — благословил — обвил — ринулся — совершил).

Любопытно, что конец второго сегмента вплотную смыкается с началом первого, тем самым окольцовывая стихотворение и замыкая временнýю перспективу — это смыкание иллюстрирует тождество лексических значений употребленных глагольных форм:

1) ... он **пал** героем! (1)
2) Он ... **падши**, совершил... (10)

При перестановке временны́х сегментов мы имели бы, таким образом, сильную последовательность. Однако эстетиче-

ский смысл пушкинской инверсии налицо: мысль о падшем герое в начале и конце стиха служит для усиления патриотического пафоса стихотворения.

3.2.2. Позже-раньше-раньше (П-Р-Р)

Следует отметить, что данный подтип в сравнении с остальными тремя является наименее продуктивным — на нем редко бывает построено стихотворение в целом, хотя различные модификации этого подтипа не столь уж редки. Обратный порядок событий (Р-П-П), то есть последовательность (сильная или слабая) также встречается гораздо чаще.

Довольно выпукло отношение П-Р-Р просматривается в стихотворении «Хочешь знать, как все это было?..» (1910) Анны Ахматовой, близкой к традициям классической лирики XIX века:

Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило,
И прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
«Это всё... Ах нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда!» —
«Да»[21].

Обращение к собеседнику «Хочешь знать, как все это было?» (1), построенное в актуальном настоящем, намечает логическую границу между **теперь** и **тогда**:

Хочешь знать (теперь), как все это было (тогда)?

Далее раскрывается содержание того, что «было» (2—6), причем хронологически точно зафиксирован момент происшедшего (три часа).

И, наконец, в это «было» вклинивается более ранний временной план «еще тогда» (6—8).

Финал стихотворения совпадает с его кульминацией — эстетически наиболее значим именно этот самый отдаленный временной план, ради которого и было построено все высказывание. В этом смысле знаменателен переход от грамматического настоящего (которое воспроизводит художественное прошедшее) к грамматическому прошедшему (которое воспроизводит еще более отдаленный план прошедшего):

Я **люблю** вас, я вас **любила** /Еще тогда! (6—7)

---

[21] Здесь и далее цит. по: Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. 2-е изд. /Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Сов. писатель, 1977. (Библиотека поэта. Большая сер.).

Таким образом, в стихотворении «Хочешь знать» мы имеем три временны́х сегмента, расположенных в порядке хронологической удаленности:

1. Теперь (1)
2. «Было» (2—6)
3. «Еще тогда» (6—8)

Можно было бы рассматривать третий сегмент в качестве составной части второго, поскольку о более отдаленном плане (6—8) сообщается в период «было» (2—8). Однако, как мы уже говорили, решающее значение имеет не формальная (физическая) отнесенность высказывания к тому или иному временно́му плану (это обстоятельство является сугубо внешним), а то временно́е значение, которое в этом высказывании содержится (то есть чисто имманентный эстетический момент).

Обратим также внимание на то обстоятельство, что глагол настоящего и глагол прошедшего времени участвуют в формировании двух планов художественного прошедшего времени, соответственно — менее отдаленного и более отдаленного. Этот факт лишний раз свидетельствует о нетождественности значений грамматического и художественного времени.

Процитируем стихотворение Фета «Ныне первый мы слышали гром...» (1883):

Ныне первый мы слышали гром,
Вот повеяло сразу теплом,
И пришло мне на память сейчас,
Как вчера ты измучила нас.
Целый день, холодна и бледна,
Ты сидела безмолвно одна;
Вдруг ты встала, ко мне подошла
И сказала, что все поняла:
Что напрасно жалеть о былом,
Что нам тесно и тяжко вдвоем,
Что любви затерялась стезя,
Что так жить, что дышать так нельзя,
Что ты хочешь — решилась — и вдруг
Разразился весенний недуг,
И, забывши о грозных словах,
Ты растаяла в жарких слезах.

Рассмотрим интересующий нас фрагмент стихотворения (1—9).

Четкая расстановка лексических показателей времени позволяет без труда вычленить три временны́х сегмента:

1. Ныне, сейчас (1—3)
2. Вчера (4—8)
3. Былое (9)

В художественном отношении сегменты неравноценны: первый служит экспозицией, второй несет на себе основную эстетическую нагрузку, третий образует контрастный фон. Сегменты разновелики и по объему: первый фрагментарен, второй развернут, третий лишь схематично обозначен.

«Былое» и **«вчера»** с точки зрения оппонента лирического субъекта образуют оппозицию, которая, однако, только лишь намечена в афористической фразе оппонента:

...напрасно жалеть о былом (9)

Темп протекания художественного времени неровен: лексически выделенные моменты времени «вдруг» (7,13) взвинчивают его на самых ответственных участках временно́го поля (отрицание любви; слезы как жест отрицания отрицания). Достойно внимания мастерство, с которым на площадке маленького лирического стихотворения развернута противоречивая диалектика любовного чувства. Единственное, о чем можно сожалеть, — что «былое» не раскрыто, а лишь схематично обозначено.

3.2.3. Позже-раньше-позже (П-Р-П)

В качестве примера рассмотрим стихотворение Фета «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» (1886), состоящее из трех временны́х сегментов:

1. Время последнего свидания (1—4)
2. Время, предшествующее свиданию (5—8)
3. Время последнего свидания (9—10)

Стихотворение содержит также обобщение (11—12).

Проанализируем текст.

Первая строфа (1—4) воссоздает сцену последнего свидания, как она предстает спящему:

Долго снились мне вопли рыданий твоих, —
То был голос обиды, бессилия плач;
Долго, долго мне снился тот радостный миг,
Как тебя умолил я — несчастный палач.

Сон как бы вопреки воле человека заставляет его пережить заново щемящую сцену последнего свидания. Парадоксально указание на длительность переживания мига «долго». Оно означает, что переживание мгновения развернуто в масштабе, значительно превосходящем обычный:

Долго, долго мне снился тот радостный миг,
Как тебя умолил я — несчастный палач.

В парадоксальные семантические отношения с наречием «долго» вступает не только существительное «миг», но и однократный глагол совершенного вида «умолил», раскрывающий содержание «мига». Такое столкновение и противоборство противоположных лексических значений слов — однократности и длительности — наглядно иллюстрируя парадоксальные свойства субъективного времени, до предела заостряет лирическую ситуацию уже в самом начале стихотворения. Нас как бы принуждают смотреть на ярко освещенный экран, на котором в замедленном темпе разворачивается бесконечно длинный кадр потрясшего нас события. Первая строфа сплошь построена на оксюморонах и контрастах. В контексте высказывания явно парадоксально звучит само словосочетание «радостный миг» (3), которое, кроме того, контрастирует с выражением «несчастный палач» (4).

Вторая строфа (5—8) информирует нас о периоде времени, предшествовавшем последнему свиданию:

Проходили года, мы умели любить,
Расцветала улыбка, грустила печаль;
Проносились года, — и пришлось уходить:
Уносило меня в неизвестную даль.

Нас не трогает это «мы умели любить». Лейтмотив второй строфы — «проходили года... проносились года». Но мы-то знаем, что это обманчивое затишье. За ним — груз невосполнимой потери. Время в стихе не только поле, на котором расположены те или иные события, но и тема. Указания на значительные промежутки времени (дважды повторенное «года») подчеркивают однородность этой спрессованной темпоральной массы, ее безликость и безымянность. Этому способствует также указание на ускорение темпа протекания времени в памяти лирического субъекта (проходили года — проносились года). Этот факт вполне согласуется с психологией восприятия временны́х интервалов: чем менее субъективно значимы происходившие события, тем быстрее их бег в памяти. Строфа очень интересно построена синтаксически. Она состоит из семи (!) предложений, почти не связанных друг с другом. Обилие глаголов несовершенного вида притупляет ощущение хода времени. Компактность сведена почти к нулю. «Проходили года» — вот в чем смысл этой громоздкой синтаксической конструкции. Трудно было бы поверить в то, что автором всех этих абстрактных, ничего не говорящих сердцу стихов, является выдающийся лирик, если бы эта соединительная строфа не входила в «замысел высшего ряда». Целью поэта было расслабить внимание читателя. И вот на смену всем этим убаюкивающим строчным зачинам «Проходили... Расцветала... Проносились... Уносило...» приходит неожиданное «Подала»:

Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?» (9)

Резкий диссонанс, который начинает ощущаться при переходе к третьей строфе, не случаен. Прежде всего укажем на формальный момент: традиционный для восприятия временной раздел между строфами[22]. Во-вторых, глагол «подала» усечен по сравнению с другими на 1 слог (наше ритмическое ожидание обмануто на 1 такт), вследствие чего он выпадает из того монотонного ряда, который сформировала глагольная периодичность:

Про-хо-ди-ли (5)
Рас-цве-та-ла (6)
Прó-но-си-лись (7)
У-но-си-ло (8)
По-да-ла (9)

В-третьих, глагол «подала» управляет в тексте конкретным существительным («подала руку»), что является сигналом для перевода повествования в конкретную плоскость. И, наконец, в-четвертых, однократный глагол совершенного вида «подала» на фоне глаголов несовершенного вида неудержимо влечет нас к восприятию акта как недавно свершившегося. Соседство разновидовых глаголов и получившийся в результате этого «видовой» скачок, ритмически усиленный, подготавливают нас к восприятию какого-то особо значимого события в жизни лирического субъекта (9—10):

Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?»
Чуть в глазах я заметил две капельки слез;

Последние две строки стихотворения (11—12) — резюме о неумирающем прошлом:

Эти искры в глазах и холодную дрожь
Я в бессонные ночи навек перенес.

Прошлое проецируется в настоящее и будущее, становясь нескончаемой раной, ощущаемой в каждый момент настоящего времени. Тем не менее прошлое не растворяется в настоящем, не становится фикцией. Я могу пережить всю сцену заново, но любимой уже нет и от этого мое переживание приобретает особую, отсутствовавшую ранее, остроту. Прошлое уникально и необратимо. На обратимое время восприятия события накладывается необратимое время самого события.

Нельзя не заметить, что последняя строфа (9—12) сплошь построена на глаголах совершенного вида. Ни одного глагола

---

[22] «Отграниченность как принцип композиции, — пишет З. Я. Тураева, — весьма существенна для понимания складывающихся в тексте временных отношений» (Тураева З. Я. Категория времени. М., 1979, с. 73).

несовершенного вида! (В предыдущей строфе наблюдалась прямо противоположная картина).

Жизнь лирического субъекта превращается в сплошную муку — между сном-воспоминанием и бессонной ночью-напоминанием. Стихотворение воспринимается как приговор лирического субъекта самому себе. Для читателя, знакомого с биографией Фета, на художественное время накладывается еще и конкретно-историческое время — трагическая разлука поэта с Марией Лазич.

В фетовском стихотворении можно наблюдать эффекты растяжения и сжатия временны́х интервалов, столь характерные для художественной литературы вообще. Так, одно мгновение свидания заполнило собой весь сон (1—4), всю жизнь (9—12) лирического субъекта, тогда как годы, предшествовавшие свиданию, стянуты в его воспоминании в одну безликую массу, которую можно приравнять к мгновению (5—8).

Обратим внимание еще на одно обстоятельство: хотя третий и первый сегменты обнаруживают определенную взаимосвязь, они не совпадают по своему временно́му значению — во сне (первый сегмент) осваивается мгновение отрицательного ответа лирического субъекта своей возлюбленной («...тот... миг/Как тебя умолил я...»); в воспоминании (третий сегмент) осваивается мгновение вопроса возлюбленной, адресованного лирическому субъекту («...спросила: «Идешь?»). Таким образом, третий сегмент предшествует во времени первому (что не влияет на схему П-Р-П: существенно взаимодействие соседних сегментов). Отметим, что для лирического стихотворения, построенного по схеме П-Р-П, гораздо более характерна двухсегментная структура, когда события первого П связаны с событиями второго П сильной связью либо совершаются одновременно с ними[23] (то есть Р как бы насильственно разъединяет обе части единого сегмента).

Примером двухсегментного стихотворения, построенного по схеме П-Р-П, может служить «Разлука» (1914) Ахматовой:

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
Вчера еще, влюбленный,
Молил: «Не позабудь».
А нынче только ветры
Да крики пастухов,
Взволнованные кедры
У чистых родников.

[23] Об определении сегмента см. в разделе 1.2 настоящей работы.

Схема сегментов принимает следующий вид:

1. Нынче (1—2)
2. Вчера (3—4)
(1). Нынче (5—8)

Мы имеем тут трехчленное отношение (П-Р-П) при двух сегментах, поскольку два события (1—2 и 5—8) образуют один сегмент.

3.2.4. Раньше-позже-раньше (Р-П-Р)

Менее продуктивный в сравнении с П-Р-П подтип. Подобно последнему обнаруживает тенденцию к слиянию первого и последнего сегментов в один сегмент. Образец — стихотворение Пушкина «Зимняя дорога» (1826).

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне.

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Схема сегментов имеет следующий вид:

1. Теперь (1—17 до слова «грустно»)
2. Завтра (17—24)
(1). Теперь (25—28)

(1—17) и (25—28) — это один сегмент, включающий в себя события первой и последней части стиха. Монотонная тональность, замедленный темп, малособытийность «теперь» резко контрастируют с наиболее оживленной частью стихотворения — апелляцией лирического субъекта к «завтра», в котором сосредоточены для него наивысшие ценности. «Завтра» для лирического субъекта не фикция, а предвосхищаемая реальность со своей собственной длительностью:

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.

Однако после такого оживленного экскурса в будущее следует возврат к настоящему, еще более монотонному вследствие контраста. В фокус изображения вновь попадает зимняя дорога и связанный с ней комплекс эмоций (скучно, грустно...).

Интересно трактуется в стихотворении художественное пространство: длящемуся «теперь» соответствует разомкнутое пространство — уходящая в бесконечность дорога, длящемуся «завтра» — замкнутое пространство комнаты, камин. Топос «комната» (о котором сигнализирует в тексте «камин») ассоциируется с кругом устойчивых ценностей, налаженностью связей, душевным и физическим уютом; топос «дорога» — с одиночеством и дискомфортом.

Более сложный образец стихотворения, построенного по схеме Р-П-Р, — «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...» (1844) Фета[24].

Обобщая данные анализа стихотворений различных подтипов, отметим, что смена непоследовательных событий характеризуется резким увеличением роли лексических показателей времени («давно», «недавно», «вчера», «сегодня» и т. д.), а также увеличением доли глаголов несовершенного вида (последнее связано с частой апелляцией к воспоминаниям[25]).

---

[24] Глубокий анализ временных отношений в этом стихотворении принадлежит П. П. Громову (См.: Громов П. П. О стиле Льва Толстого: Становление «диалектики души», с. 132—135).

[25] См.: Размусен Л. П. О глагольных временах и об отношении их к видам в русском, немецком и французском языках. — Журнал Министерства народного просвещения, 1891, № 7, с. 10.

4. К ПОСТРОЕНИЮ ТИПОЛОГИИ НЕВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

В одной из подглав первой главы (1.5) нами была определена специфика невременного и произведена классификация невременных способов изображения. В результате были выделены три основные формы невременной организации, на основе которых в дальнейшем могут быть выделены типы невременных отношений и построена типология невременных отношений. Ниже приводится анализ стихотворений всех трех выделенных форм.

4.1. Пространственная организация

Пространственная организация играет заметную роль в дескриптивной лирике. Апеллирует к зрительным образам. Основные аспекты пространственной организации: фиксация точки наблюдения (положение лирического субъекта в пространстве), та или иная конфигурация объектов и предметов. Наиболее часто встречающиеся в лирике пространственные оппозиции: противопоставление ближнего и дальнего плана **(здесь—там), узкого** и **широкого** пространств; **верх-низ.**

Классическим образцом пространственно организованного стихотворения может служить «На вершине пирамид» («Na szczycie piramid», 1836) Ю. Словацкого:

Jak dwaj czarni z białymi skrzydłami anieli,
Dwaj Arabi na rogach pomnika stanęli,
Ja na głazie najwyższym... Chciałem zebrać wzrokiem
Cztery ściany spadzistym lecące potokiem
I nie mogłem ogarnąć—bo na to potrzeba
Być słońcem—i na królów groby patrzeć z nieba.
Arabi stali cicho—za nimi zwierciadłem
Był sklep błękitu—w niebo spojrzałem i siadłem
Patrząc na różnych wkoło napisów kobierce.
Cicho—zegarek slyszę idący— i serce...
Czas i życie. Spojrzałem na błękit rozciągly,
Świat przybrał kształty Bogiem widziane — był krągły.

Z dala Kair... Nil... łąki... daktylowe laski...
Bliżej—pustynia... złotem oświecone piaski...
Bliżej trzy drzewa, figa, pod nią cienia chłodnik,
A w nim stał mój osiołek i Arab przewodnik.
Patrząc na nich myślałem o mrówce ze srebra...
Bliżej—dolina piasku, cała w równe żebra...
Wichrem zmarszczona—i Sfinks, i grobowce białe—
Ziemia widoma... wszystko dojrzane, lecz małe...

Inny widok na prawo, inna była scena:
Naprzeciwko Cheopsa stał pomnik Cefrena,
Tak że orzeł po równej krainie błękitu
Mógł płynąć od jednego do drugiego szczytu.
Dwie piramidy wąwóz tworzyły głęboki,
A zachodniego słońca czerwone potoki
Jakby falami ognia płynęły tamtędy,
Lejąc się przez grobowców utworzonych rzędy.
Ale większy był jeszcze widok z innej strony:
Pustynia—i ogromny krąg słońca czerwony
Chylił się do zachodu...
I większy był jeszcze
Widok—w myślach—na wieki, lecące jak deszcze
Po granitowych ścianach; na pożarów łuny,
Na ogromnych wypadków bijące pioruny...
Kiedym to wszystko wstawił i w grobie pochował,
Zdało mi się że Mojżesz krwią Nil zafarbował
I że płynął czerwony wypadków posoką;
A tak myśląc, po głazach obłąkane oko
Padło na jakiś napis — strumień myśli opadł...
Ktoś dwudziesty dziewiąty przypomniał listopad,
Polskim językiem groby Egipcjanów znacząc...
Czytałem smutny — człowiek może pisał płacząc.

Как два черных с белыми крыльями ангела,
Два араба по углам памятника встали,
Я на камне самом высоком... Хотел я окинуть /вобрать/ взглядом
Четыре стены, крутым летящие потоком,
И не мог я /их/ охватить /объять/ — потому что для этого надо
Быть солнцем — и на царей гробницы взирать /смотреть/ с неба.
Арабы стояли тихо — за ними зеркалом
Простирался /был/ свод лазури — в небо посмотрел я и сел,
Глядя /смотря/ на различных вокруг надписей узоры /ковры/.
Тихо — часы слышу тикающие /идущие/ — и сердце...
Время и жизнь. Взглянул я на лазурь пространную,
Мир принял очертания /формы/, виденные Богом, — был круглым.

Вдали Каир... Нил... луга... финиковые рощицы...
Ближе — пустыня... золотом освещенные пески...
Ближе три дерева, фига, под ее тенью прохлада,
А в нее /прохладу/ вошел /встал/ мой ослик и араб-проводник.
Глядя на них я представил себе муравья из серебра /я думал о муравье из серебра/...
Ближе — долина песка, вся в ровных ребрах,
Вихрем сморщенная, — и Сфинкс, и гробницы белые —
Земля зрима /видима/... всё просматривается /доступно взору/, но мало́...

Другой вид /картина/ направо, другая /была/ сцена:
Напротив Хеопса встал памятник Хефрена,
Так что орел по ровному пространству /царству/ лазури
Мог плыть от одной до другой вершины.
Две пирамиды ущелье /теснину/ составляли глубокое,
А заходящего солнца красные потоки
Как бы волнами огня плыли туда,
Переливаясь через воздвигнутых /сотворенных/ гробниц ряды.
Но еще больший открывался /был/ вид /картина/ с другой стороны:
Пустыня — и огромный круг солнца красный
Клонился к закату...
Но еще больший открывался /был/
Вид /картина/ — в воображении /в мыслях/ — на века, проносящиеся /пролетающие/, как дожди
По гранитным стенам /пирамид/; на пожаров зарева,
На великих событий /катастроф/ ударяющие /бьющие/ молнии /громы/...
Когда я это все представил и в могилу схоронил,
Показалось мне, что Моисей кровью Нил окрасил
И что тек он /Нил/ красный, катастроф сукровицей;
Так я думал /размышлял/, /в то время как/ по камням блуждающий взгляд
Упал на какую-то надпись — поток /моих/ мыслей приостановился...
Кто-то двадцать девятое вспомнил /припомнил/ноября,
Польским языком гробницы египтян помечая...
Читал я грустный /печальный/ — человек, может, писал плача.

Все стихотворение — история «скольжения взгляда», визуального восприятия. Вначале зафиксирована точка наблюдения («Я на камне самом высоком...»), затем даны фазы процесса восприятия пространства. Следует отметить, что наблюдатель (лирический субъект) выбрал идеальную точку для наблюдения: самую высокую на открытом пространстве, откуда можно обозревать всю пространственную сферу по вертикали и горизонтали. Вначале дан вертикальный срез пространства:

1) низ (стены пирамиды, арабы) (3—4, 7);

2) верх (лазурь) (8 и 11) с небольшой паузой «по горизонтали» (9);

3) низ («Мир... был круглым») (12);

4) внизу вдали (Каир, Нил, луга, финиковые рощи) (13);

5) внизу ближе (пустыня) (14);

6) внизу еще ближе (три дерева, ослик, араб) (15—16). Здесь отмечен эффект уменьшения размеров тела при наблюдении с высоты — человек и животное сравниваются с муравьем (17);

7) внизу еще ближе (долина песка, сфинкс, гробницы) (18—19). Здесь Словацкий резюмирует: «...всё доступно взору, но мало́...» (20).

Затем дан горизонтальный срез пространства:

1) справа на уровне наблюдения (пирамида Хефрена) (21—22), причем отмечено и сравнительно небольшое расстояние между пирамидой Хеопса (откуда обозревается пространство) и пирамидой Хефрена (23—24);

2) сзади ниже и выше уровня наблюдения (пустыня, солнце) (29—31).

Далее лирический субъект совершает экскурс в глубь веков (конструкция обобщения: 31—37) в то время, как его взор, скользя по камням, находит польскую надпись и осмысливает ее (38—42).

Почти топографическая точность в обрисовке Словацким пространства придает стихотворению документальный характер — и, действительно, оно является своего рода поэтическим откликом на восхождение поэта на вершину пирамиды Хеопса. Не будем, однако, суживать проблематику стихотворения указанием на физический аналог: размышления о времени и вечности (10—11), о веках, «проносящихся, как дожди» (32—33), об «ударяющих молниях» великих событий (34 и др.), а также патриотический пафос последних строк (40—42) в сочетании с изображением панорамы придают стихотворению черты глубокого своеобразия. Следует также отметить, что процесс визуального восприятия передан очень точно: от аморфного впечатления ко все более детализированному рисунку.

Напомним также, что фиксация смены визуальных актов, за которой не стоит смена событий, временны́х отношений не воссоздает.

Любопытно, что на концептуальном уровне Ю. Словацкий отдает предпочтение категории времени, а не пространства: «Но еще больший открывался/Вид — в воображении — на века, проносящиеся как дожди» (31—32). Подтверждением данного тезиса служит и письмо поэта к матери от 17 февраля 1837 года, в котором читаем: «На другой же день по приезде в Каир отправились мы к пирамидам. Оба мы верхом на осликах казались такими крохотными подле этих гранитных громад! Впрочем, они меня не поразили. Был я и внутри, где сто-

яли когда-то две, а теперь только одна гранитная гробница. Взобрался при помощи двух арабов, которые втащили меня за руки, на вершину самой высокой пирамиды. Чудное оттуда зрелище! Вершина Фаулгорна, купол святого Петра, Везувий, пирамиды для меня как бы высоко растущие ветви деревьев, на которых я, бедная перелетная птица, садился немного передохнуть. Да, вот я и повидал пирамиды, но зато утратил то представление о них, которое создала ранее моя фантазия»[1].

Примером пространственно организованного стихотворения в русской поэзии может служить «Кавказ» (1829) Пушкина:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины:
Орел с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады;
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени,
Где птицы щебечут, где скачут олени.

А там уж и люди гнездятся в горах,
И ползают овцы по злачным стремнинам,
И пастырь нисходит к веселым долинам,
Где мчится Арагва в тенистых брегах,
И нищий наездник таится в ущелье,
Где Терек играет в свирепом веселье;

Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы холодной волной...
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

Лирическим субъектом стихотворения Пушкина, как и Словацкого, выбрана идеальная точка для наблюдения — вершина горы (1—2). Косвенно обозначена и высота этой точки (3—4):

Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.

---

[1] Словацкий Ю. Письма к матери. — В кн.: Словацкий Ю. Избранное. М., 1952, с. 715.

Подчеркнуты преимущества выбранной позиции (5—6) и в полном согласии с психологией визуального восприятия развернута история «скольжения взгляда» сверху вниз:

1) тучи («подо мной») (7—8);
2) утесы («под ними») (9);
3) мох, кустарник («там ниже») (10);
4) рощи, сени («а там уже») (11—12);
5) люди, овцы, реки («а там уж») (13—18).

Последняя строфа (19—24), сохраняя невременной характер, выбивается из этого пространственного ряда: она подхватывает «линию Терека», заданную в (18), и содержит развернутое сравнение, оканчивающееся обобщением (23—24):

Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

4.2. Конструкция уравнения (уравнивания)

Невременность в лирике часто задается формулами типа **«Люблю», «Помню»**, втягивающими в свой круг и произвольно уравнивающими различные ряды ощущений, различные фазы невзаимосвязанных событий.

Шуточное стихотворение Василия Пушкина «Люблю и не люблю» (1815) является идеальным образцом подобного рода:

Люблю я многое, конечно,
Люблю с друзьями я шутить,
Люблю любить я их сердечно,
Люблю шампанское я пить,
Люблю читать мои посланья,
Люблю я слушать и других,
Люблю веселые собранья,
Люблю красавиц молодых.
Над ближним не люблю смеяться,
Невежд я не люблю хвалить,
Славянофилам удивляться,
К вельможам на поклон ходить.
Я не люблю людей коварных,
И гордых не люблю глупцов,
Похвальных слов высокопарных
И плоских, скаредных стихов.
Люблю по моде одеваться
И в обществах приятных быть.
Люблю любезным я казаться,
Расина наизусть твердить.

Люблю Державина творенья,
Люблю я «Модную жену»,
Люблю для сердца утешенья
Хвалу я петь Карамзину.
В собраньях не люблю нахалов,
Подагрой не люблю страдать,
Я глупых не люблю журналов,
Я в карты не люблю играть,
И наших Квинтильянов мнимых
Суждений не люблю я злых;
Сердец я не люблю строптивых,
Актеров не люблю дурных.
Я в хижине моей смиренной,
Где столько горя и забот,
Подчас, Амуром вдохновенный,
Люблю петь граций хоровод;
Люблю пред милыми друзьями
Свою я душу изливать
И юность резвую с слезами
Люблю в стихах воспоминать[2].

Здесь, как видим, формула «Люблю — не люблю» уравнивает самые разнообразные предметы, действия и качества (свойства) явлений, предметов и лиц. Указанная формула — сознательный прием для Василия Пушкина: об этом свидетельствуют не только многочисленные повторы «люблю — не люблю», но и обыгрывания формулы (ср. тавтологический оборот «люблю любить»), а также вынесение формулы в заголовок стиха.

Местоположение уравнивающей формулы может быть самым различным — это и заголовок стиха («**Лето**» Державина, «**Silver**» У. де ла Мара), и начало строк («**Miło**» Ю. Словацкого[3]), и последняя строка («**Это всё — весна**» Фета[4]). Формула может и формально отсутствовать в тексте стихотворения при наличии в нем уравнивающих функций — в этом случае ее нетрудно извлечь из контекста. Формула уравнения может быть выражена любой частью речи — глаголом («Люблю», «Помню»), существительным («Лето»), наречием («Miło»), а также словосочетанием («Всякий звук»[5]) и даже предложением («Это всё — весна», «Всё непритворно в ней»[6]).

---

2 Цит. по: «Благослови, поэт!..»: Антология поэзии пушкинской поры /Сост., вступ. ст., ст. о поэтах и примеч. Вл. Муравьева. М.: Сов. Россия, 1983, кн. I.

3 Из стихотворения Ю. Словацкого «Маргаритки» („Stokrótki", 1835).

4 Из стихотворения Фета «Это утро, радость эта...» (1881?).

5 Из стихотворения Пушкина «Эхо» (1831).

6 Из стихотворения Пушкина «Дориде» (1820).

Процитируем стихотворение Яна Каспровича «Помню эти пески над водой...» („Pamiętam te piaski nad wodą...", 1911), стержнем которого является формула «Помню».

Pamiętam te piaski nad wodą,
Gromniczne pamiętam dziewanny
I poszept tych fal nieustanny,
Co pieśni tajemnicą bezsłownych więziły
Moją duszę młodą.

Pamiętam, jak trzcina się kładła
Pod wiatru przyjaźnym podmuchem;
Te jaskry pamiętam i w głuchem
Uśpieniu pogrążone w białe noce letnie
Białych chat wiċziadła.

Rzepiki pamiętam ja złote,
Ten jęczmień, ten żyta łan siwy,
Ten krwawnik, te dziwy-przedziwy
Błękitów, z których wieki przędą ręce boże
Nazych serc tęsknotę.

Pamiętam tę oddal przymgloną,
Te żółte ścierniska, tak cudnie
Żarami drgające w południe
Pożniwne, i jarzębin korale pamiętam,
Co wzdłuż drogi płoną.

Pamiętam to wszystko—te rowy,
Zarosłe łopianem, te miedze,
Na których, bywało, ja siedzę
I rzucam listki głogu na wróżbę dni przyszłych,
Na świt szczęścia nowy.

Te wierzby pamiętam, te osty,
To kawek krakanie, te wiśnie,
I ślaz ten, co w okna się ciśnie,
I starca, który wiedział, czemu słońce świeci,
Czemu wiąz jest prosty.

Pamiętam to wzgórze śród pola,
Zarosłe wrzosami, gdzie leże
Polegli znaleźli rycerze,
I trakt ten dobrze pomnę, którym po wiek wieków
Smutna chodzi Dola [7].

Помню эти пески над водой,
Восковые помню коровяки

[7] Цит. по: Kasprowicz Jan. Dzieła wybrane /Pod red. J. J. Lipskiego. Kraków: Wyd-wo literackie, 1958, t. 2.

И ропот этих волн неустанный,
Что бессловесных песен тайной пленили
Мою молодую душу.

Помню, как тростник сгибался /ложился/
Под ветра дружеским дуновеньем;
Эти лютики помню и в глубоком /глухом/
Сне /забытьи/ погруженные в белые летние ночи
Белых хат призраки.

Репейники помню я золотые,
Этот ячмень, этой ржи седую ниву,
Этот тысячелистник, это дивное диво
Синевы /лазури/, из которой веками прядут божьи руки
Наших сердец тоску /грусть/.

Помню эту затуманенную /мглистую/ даль,
Это желтое жнивье, так дивно /чудно/
Зноем дышащее /переливающееся, дрожащее/ в полдень
Пожнивный, и рябин кораллы помню,
Что вдоль дороги горят.

Помню это все — эти рвы,
Заросшие лопухом, эти межи,
На которых, бывало, я сижу,
И бросаю лепестки боярышника погадать о будущих днях,
О рассвете счастья новом.

Эти ивы помню, этот чертополох,
Это галок карканье, эти вишни,
И мальву эту, что к окну льнет,
И старика, который знал, почему солнце светит,
Почему вяз прям /строен/.

Помню этот холм средь поля,
Заросший вереском, где ложе
Павшие нашли рыцари,
И дорогу эту хорошо помню, по которой из века в век
Печальная /грустная/ ходит Доля /судьба/.

Бросается в глаза обилие образов растительного мира (коровяки, тростник, лютики, репейники, ячмень, рожь, тысячелистник, рябины, лопух, боярышник, чертополох, ивы, вишни, мальва, вяз, вереск). Эти образы, однако, не обнаруживают никакой связи не только со сменой времен года или течением времени, но и друг с другом — они есть произвольно выхваченные «прожектором памяти» детали, объединенные отнесенностью к некоему вспоминаемому реальному или мифическому прошлому. Процесс воспоминания при этом предстает как стихийный процесс, сопротивляющийся установлению каких-либо объективных закономерностей. Никаких закономерностей не наблюдает-

ся и в смене образов растительного мира: перечисленные травы, кустарники, злаки, цветы и деревья лишены общих признаков — можно констатировать лишь приоритет зрительной памяти.

В стихотворении Каспровича уравнены не только не связанные друг с другом события, но также уравнены друг с другом предметы и действия. Последняя строфа с ее патриотическим пафосом (31—33) и философским обобщением (34—35) несколько выдвигается из общего ряда, хотя и остается в пределах формулы «Помню».

На уравнивающей формуле может быть построено как стихотворение в целом, так и его часть — так, «Лето» (1804) Державина представляет собой комбинацию конструкции уравнения и конструкции обобщения. Первые четыре строфы рисуют ряд признаков лета, объединенных соответствующей формулой, вынесенной в заголовок:

Знойное лето весна увенчала
Розовым, алым по кудрям венцом;
Липова роща, как жар, возблистала
Вкруг меда листом.

Желтые грозды, сквозь лист продираясь,
Запахом, рдянцем нимф сельских манят;
Травы и нивы, косой озаряясь,
Как волны шумят.

Стклянные реки лучом полудневным
Жидкому злату подобно текут,
Кравы и овцы с млеком накопленным
Под кущи бегут.

Сизые враны, орлы быстропарны,
Крылья спустивши, под хврастом сидят;
Тучная роскошь в тени сок прохладный
Пьет, ищет отрад.

Последние две строфы подводят итоги увиденному и содержат размышления поэта:

Видишь ли, Дмитрев! всего изобилье,
Самое благо быть может нам злом;
Счастье и нега разума крылья
Сплошь давят ярмом.

В доме жив летом, в раю ты небесном,
В сладком поместье сызранском с отцом,
Мышлю, ленишься петь в хоре прелестном,
Цвесть муз под венцом[8].

[8] Цит. по: Державин Г. Р. Стихотворения /Вступ. ст., подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого. Л.: Сов. писатель, 1957. (Библиотека поэта. Большая сер.).

Отметим державинский афоризм (18), обладающий глубиной философской мысли:

Самое благо быть может нам злом...

Сигналом перевода стихотворения в иную плоскость (обобщение) служит обращение к поэту И. И. Дмитриеву: «Видишь ли, Дмитрев!» (17).

Наиболее выпуклыми случаями употребления уравнивающей формулы, при которых ее функции просматриваются с исчерпывающей полнотой, являются **повторы** (иногда — сознательные обыгрывания) формулы в пределах одного и того же текста (при этом она стремится занять наиболее удобное место в стихе — обычно в начале каждой строфы, становясь строфической анафорой). Сложными случаями такого употребления являются повторы уравнивающей формулы с теми или иными модификациями. Для иллюстрации повтора с наращением степени приведем стихотворение Михаила Кузмина «Сладко умереть...» (1905—1908), разбив его на три части:

I

Сладко умереть
на поле битвы
при свисте стрел и копий,
когда звучит труба
и солнце светит,
в полдень,
умирая для славы отчизны
и слыша вокруг:
«Прощай, герой!»

II

Сладко умереть
маститым старцем
в том же доме,
на той же кровати,
где родились и умерли деды,
окруженным детьми,
ставшими уже мужами,
и слыша вокруг:
«Прощай, отец!»

III

Но еще слаще,
еще мудрее,
истративши все именье,

продавши последнюю мельницу
для той,
которую завтра забыл бы,
вернувшись
после веселой прогулки
в уже проданный дом,
поужинать
и, прочитав рассказ Апулея
в сто первый раз,
в теплой, душистой ванне,
не слыша никаких прощаний,
открыть себе жилы;
и чтоб в длинное окно у потолка
пахло левкоями,
светила заря
и вдалеке были слышны флейты[9].

Формула «Сладко умереть» уравнивает различные обстоятельства и мотивы смерти, разные возрасты человеческой жизни. Три части, использующие формулу, рисуют три вида смерти — гибель на поле боя, естественную смерть в родовом поместье и внешне немотивированное самоубийство. Преимущества последнего вида подчеркнуты модификацией формулы — усилением степени: «Сладко...» → «Но еще слаще...». Изменению подвергается и вторая часть формулы — глагол с конкретным значением «умереть» заменен эквивалентом — сложной грамматической конструкцией. Формула уравнения является здесь эстетическим стержнем каждой из трех частей стихотворения, причем наращение формулы в третьей части несколько ограничивает ее уравнивающие функции, сужая круг явлений, могущих подпасть под ее воздействие. Такая модификация призвана раскрыть эстетический (в данном случае — эстетский) идеал лирического субъекта стихотворения.

Еще более сложные случаи модификации находим в стихотворениях того же автора «Как люблю я, вечные боги....» и «Разве неправда...» (оба 1905—1908). Приведем интересующие нас фрагменты обоих стихотворений.

1 Как люблю я, вечные боги,
прекрасный мир!
Как люблю я солнце, тростники

. . . .

6 Как люблю я книги (моих друзей),

. . . .

---

[9] Здесь и далее цит. по: Кузмин М. Александрийские песни. Пг.: Прометей, Б. г.

10 Как люблю пестроту толпы на площади,

. . . .

19 Как люблю я, вечные боги,
светлую печаль,
любовь до завтра,
смерть без сожаленья о жизни,
где все мило,
которую люблю я, клянусь Дионисом,
всею силою сердца
и милой плоти!

Здесь формула «Как люблю я» претерпевает значительную синтаксическую модификацию, преобразуясь в придаточный оборот «...которую люблю я ...всею силою сердца и милой плоти» (24—26).

1 Разве неправда,
что жемчужина в уксусе тает,

. . . .

5 Разве неправда,
что я — первая в Александрии
по роскоши дорогих уборов,

. . . .

14 Разве неправда,
что с тех пор, как я тебя увидала,
ничего я больше не вижу,

. . . .

22 Разве неправда,
что я сама дала тебе айву откусивши,

. . . .

29 и разве неправда,
что все это было напрасно?

Но пусть правда,
что жемчужина в уксусе тает,

. . . .

35 будет правдой,
будет правдой
и то,
что ты меня полюбишь!

Здесь модификация формулы еще более значительна — риторический вопрос («Разве неправда?») заменен утвердительной конструкцией с усилением («Но пусть правда»), а в финале стиха формула, сохраняя лексическое значение ключевого слова, обретает временну́ю функцию («Будет правдой»), которая вступает в противоречие с ее уравнивающими функциями. Следует, однако, заметить, что такого рода модификации в лирической поэзии крайне редки.

Любопытным образцом ложновременно́го стихотворения, имитирующего, но не воссоздающего временны́е отношения, является «Вот утро севера — сонливое, скупое...» (1842) Фета. Восемь строк этого стихотворения содержат описание ряда «подсмотренных» из «наблюдательного пункта»[10] фрагментов зимнего утра (формула — «Утро севера»):

Вот утро севера — сонливое, скупое —
Лениво смотрится в окно волоковое;
В печи трещит огонь — и серый дым ковром
Тихонько стелится над кровлею с коньком.
Петух заботливый, копаясь на дороге,
Кричит... а дедушка брадатый на пороге
Кряхтит и крестится, схватившись за кольцо,
И хлопья белые летят ему в лицо.

Дальше следует алогичное:

И полдень настает...

Нетрудно заметить, что наступление полдня никак не было подготовлено предшествующим ходом событий (тем более алогичным предстает соединительный союз «и»). Длительность одних событий не ограничена («...серый дым ковром/Тихонько стелится...»), других, напротив, резко ограничена кратковременностью момента («...дедушка.../Кряхтит и крестится, схватившись за кольцо»), третьих — неопределенна («Петух заботливый, копаясь на дороге,/Кричит...»). Все изображенные события могли происходить как одновременно, так и с неопределенными интервалами. Для визуальной регистрации фактов (колорит, наблюдения за дымом, петухом и дедом) достаточно нескольких секунд. Эти секунды не маркируются нашим воображением как несколько часов ввиду рассогласованной длительности событий и отсутствия взаимосвязи между ними. Таким образом, алогичное «И полдень настает» является авторской ремаркой (прием, широко применяющийся в драме), выступая в функции эквивалента временно́го интервала. Функции эквивалентов были подробно изучены Ю. Н. Тыняновым, который, в частности, писал: «Подобно тому, как в средневековом театре для декорации, изображающей лес, достаточно было ярлыка с надписью «лес», так и в поэзии достаточно бывает ярлыка какого-нибудь элемента вместо самого элемента: мы принимаем за строфу даже номер строфы, — и как виде-

[10] Лирический субъект фетовских стихотворений стремится к выбору идеальной точки для наблюдений («эффект невидимки»):

Меня не видать, зато сам я все вижу...
(«Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!..», 1842).

ли — он конструктивно равноправен с самой строфой»[11]. Однако хотя конструктивная роль эквивалентов как сознательных авторских приемов не подлежит сомнению, следует принять во внимание то обстоятельство, что эквиваленты могут разрушить иллюзию естественности, непреднамеренности (подлинное поэтическое воздействие «должно казаться непреднамеренным» — Гегель), которая играет столь важную роль при восприятии поэтического произведения — искусственный характер этих приемов в ряде случаев резко бросается в глаза. Поэтому целесообразнее говорить не о конструктивном равноправии эквивалентов, а о **тенденции** эквивалентов к конструктивному равноправию (так, выше мы указали на конструктивную неполноценность временно́го эквивалента «И полдень настает»). Безоговорочное же постулирование конструктивного равноправия эквивалентов есть не что иное, как постулирование безупречности любого произведения словесного искусства a priori. Всякое поэтическое произведение есть, однако, как справедливо заметил Поль Валери, не более, чем **попытка** приблизиться к такому идеальному состоянию[12].

4.3. Конструкция обобщения

Конструкция обобщения главенствует в дидактической поэзии и философской лирике. Наглядный пример — четверостишие Тютчева «Природа — сфинкс. И тем она верней...» (1869):

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней[13].

Более сложную систему обобщений находим в таких стихотворениях Тютчева, как «Близнецы» (1852), «Певучесть есть в морских волнах...» (1865), «Две силы есть — две роковые силы...» (1869).

Рассмотрим стихотворение Бараташвили «Когда я счастлив, пребывая с тобою...» («როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა...», год написания неизвестен) — трехчастное произведение (6—5—5), в каждой части которого содержится обобщение. В I строфе обобщается внутреннее состояние лирического субъекта, соответствующее встречам с возлюбленной:

---

[11] Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 27.

[12] См.: Валери П. Чистая поэзия. — В кн.: Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 374.

[13] Цит. по: Тютчев Ф. И. Лирика /Изд. подгот. К. В. Пигарев. М.: Наука, 1965, т. I. (Литературные памятники).

როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა,
ღიმილით გევხარ მაისის დღესა,
მე შენს თვალებში ვსჭვრეტ სამოთხესა
და მათი მჭვრეტი ვიწვი ცეცხლითა!
არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ,
არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, თუ
ვით სატრფო ხარ!

Когда я счастлив, пребывая с тобою,
И улыбкой /своею/ ты похожа на майский день,
В очах твоих я вижу рай
И, созерцая их, сгораю в огне!
Не поверишь ты, как ты любима,
Нет, не поверишь, не поверишь, не поверишь, как ты любима!

Во II строфе обобщается внутреннее состояние лирического субъекта, соответствующее разлукам с возлюбленной:

როს უბედურ მყოფს მე მოშორება
გონება-მტაცის მშვენიერების,
ვსთვლი მოწყინებით ჟამთ მჭმუნვარების
და სევდა გლახ-გულს დამეფარება!
არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ!

Когда повергает меня в скорбь /делает несчастным/ разлука
С красотой, похищающей разум,
Считаю я печально дни горести,
И грусть, увы, заволакивает мое сердце!
Не поверишь ты, как ты любима!

III строфа содержит обобщение более высокого ранга: информация о дискретных, периодически повторяющихся состояниях призвана раскрыть диалектику любовного чувства, абстрагированную от носителя чувств и предмета поклонения:

ხან ძილსა იკრთობს, ხან სევდით ოხრავს,
ხანცა ყოველს სულს ამხიარულებს,
ხან სიკვდილს იწვევს, ხან შორით ოცნებს,
ხან ჰყვება სოფელს, ხან ცად მიფრინავს!
არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ!

То сна не знает /сердце мое/, то вздыхает с печалью,
То радует всякую душу,
То кличет смерть, то грезит вдали,
То пребывает в мире этом, то улетает в небо!
Не поверишь ты, как ты любима!

При таком подходе, конечно, не было логической необходимости в рефрене «Не поверишь ты, как ты любима!» („არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ!“), замыкающем каждую часть (5—

6, 11, 16). Однако не приходится сомневаться в мелодической функции этого рефрена, выполняющего роль припева к песне.

Другим типичным образцом стихотворения-обобщения может служить «Сумерки на Мтацминда» („შემოღამება მთაწმინდაზედ“, 1836, 1843) Бараташвили. Здесь, в отличие от «Вечера» (1855) Фета, не отражены в своей последовательности те или иные фазы наступления вечера, а так же, как в тютчевском «Тени сизые смесились...» (1835) передан «сумеречный» пафос. Вообще «сумеречная» тональность, меланхолия — одна из характерных черт романтического мировосприятия. «Сумерки на Мтацминда» рисуют обобщенную картину сумерек и тесно связанных с ними переживаний — аналогичные нерасторжимые природно-психические комплексы экстраполируются романтиками на все времена года и местности, демонстрируя тягу романтиков к построению универсальных и абстрактных поэтических моделей. Элементы конкретизации (топоним «Мтацминда», указание на время года — 1,22) растворяются в концептуальной антитезе **мгновенное — вечное**, выраженной в V строфе (17):

მე, შენსა მჭვრეტელს, მავიწყდების საწუთროება

Я, созерцающий тебя /небо/, забываю сей мимолетный мир /мгновенный мир/

и метафорической концовке (X строфа). Отдельные событийные вкрапления в текст и апелляция к абстрактным временны́м планам (9,40) не затрагивают основ невременно́й схемы, внося в нее лишь несущественные коррективы.

4.4. *Общие замечания и выводы*

Невременность в лирике может носить осложненный характер — так, в «Таинственном голосе» („ხმა იდუმალი“, 1836) Бараташвили наличествует временна́я связка (см. 3—8):

რა ვცან პირველად წუთისოფელი→... მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა /ჩემთა ზრახვათა და სწადელთა!

лишь только познал я впервые мгновенный мир →...**с тех пор** некий голос преследует все/Помыслы и желания мои.

Потенциально временны́е отношения содержатся в причинно-следственных связках-условиях в стихотворении того же автора (см. 5—8) «Налетел на меня ветер суровый и унес от меня цветок...» („დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმიტანა ყვავილი...“, 1845). Эти связки можно представить в следующем виде:

если увижу лепесток — то жизнь станет сладостной;
когда мысленно представляется утрата — тогда мгновенно усиливаются горести сердца.

По традиции принято считать, что область лирической поэзии — область, наиболее удаленная от норм логического мышления[14]. Конечно, поэт — не философ, и он вовсе не обязан заботиться о соблюдении тех или иных логических правил. Однако чем менее он заботится об этом, тем больший интерес будет представлять картина логических отношений в созданном им лирическом мире. Поскольку поэт, имея дело со словом, должен устанавливать те или иные отношения между словами, он поневоле вступает в мир логических отношений. Гораздо бо́льшую роль, чем это принято считать, играют в лирической поэзии и всевозможные логические приемы — ведь «познание мира» осуществляется в ней вопреки мнению Валерия Брюсова не только «вне рассудочных форм, вне мышления по причинности». Коснемся лишь одного аспекта этой проблемы, представляющей, на наш взгляд, несомненный интерес[15].

Выражаемая союзом «Если — то» или аналогичными синтаксическими средствами форма условной связи суждений (событий)в лирике есть форма логической схематизации временны́х отношений (концептуальный аспект), которую не следует смешивать с непосредственной реализацией временны́х отношений (перцептуальный аспект). Непосредственная реализация временны́х отношений возможна лишь при снятии условия, то есть в случае, если изображаемое подается как имевшее место в литературной действительности, действительное, а не как могущее иметь место, возможное. Данную логическую

[14] По всей видимости, в восточной поэзии с ее нацеленностью на дидактику, афоризм, размышление логические приемы играют более существенную роль, чем в западной. В одном из наиболее разработанных средневековых восточных трактатов по поэтике (XII в.) с этой точки зрения обращают на себя особое внимание два приема — один из видов сравнения машрут (сравнение с условием) и хусн ат-та'лил (красота мотивации). См.: Ватват Рашид ад-дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии/Пер. с перс., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1985, с. 132, 168.

[15] Среди единичных работ, затрагивающих в той или иной мере эту проблему, выделяется глубокая статья Л. В. Пумпянского, написанная в 1923 г. и впервые опубликованная через шестьдесят лет (см.: Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 204—215). В статье предпринят анализ разделительного суждения и списка (перечня) в лирике Пушкина. В их основу, как убедительно показано исследователем, положен принцип исчерпывающего деления — важнейший принцип классического мышления и стиля.

схему реализует, например, стихотворение Михаила Кузмина «Если б я был древним полководцем...» (1905—1908).

Если б я был древним полководцем,
покорил бы я Эфиопию и персов,
свергнул бы я фараона,
построил бы себе пирамиду,
выше Хеопса,
и стал бы
славнее всех живущих в Египте.

Если б я был ловким вором,
обокрал бы я гробницу Менкуара,
продал бы камни александрийским евреям,
накупил бы земель и мельниц
и стал бы
богаче всех живущих в Египте.
и т. д.

Рассмотрим логические связи, реализуемые в первой строфе:

Если б я был древним полководцем → [то] покорил бы я Эфиопию и персов... → и [вследствие этого] стал бы славнее всех живущих в Египте.

Здесь перед нами — не просто сложное условное суждение, а силлогизм, выводимый из двух посылок:

Если б я был древним полководцем (a), то покорил бы я Эфиопию и персов... (b)

Если б я покорил Эфиопию и персов... (b), то стал бы славнее всех живущих в Египте (c)

Если б я был древним полководцем (a), то стал бы славнее всех живущих в Египте (c)

Аналогично построены и остальные четыре строфы стихотворения, то есть все стихотворение состоит из пяти силлогизмов, в которых обыгрываются причинно-следственные отношения.

Любопытный пример обыгрывания причинно-следственных отношений находим в стихотворении Шелли «Строки» («Lines», 1822). Первая строфа содержит четыре связки, которые можно представить в следующем виде:

1) Когда лампа разбивается — свет гаснет;
2) Когда туча рассеивается — радуга сияет;
3) Когда лютня ломается — звуки не вспоминаются;
4) Когда уста умолкают — речи забываются.

Такую осуществляемую на концептуальном уровне схематизацию временных отношений в форме абстрактных посылок

и их следствий нельзя смешивать с непосредственным воспроизведением конкретных причин и их следствий. В этой связи особый интерес представляет стихотворение Лермонтова «Она поет — и звуки тают...» (1838?):

Она поет — и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядит — и небеса играют
В ее божественных глазах;
Идет ли — все ее движенья,
Иль молвит слово — все черты
Так полны чувства, выраженья,
Так полны дивной простоты.

Все стихотворение построено на четырех причинно-следственных связках:

1) Она поет — и звуки тают...
2) Глядит — и небеса играют...
3) Идет — все ее движенья... так полны...
4) Молвит слово — все черты... так полны...

Однако сами связки не связаны друг с другом причинно-следственными отношениями и служат в совокупности описательным целям.

Таким образом, если стихотворение членится на ряд сегментов (то есть цельных и относительно автономных эпизодов), то связи между ними (макросвязи) есть связи более высокого уровня, чем связи элементов в рамках каждого отдельного сегмента (эпизода) — **именно макросвязи и определяют в конечном счете тот или иной тип временны́х отношений.**

В употреблении грамматических форм в невременны́х стихотворениях наблюдаются следующие закономерности. Несобытийные стихотворения характеризуются уменьшением роли предикативных форм глагола и увеличением роли атрибутивных форм (в особенности, причастия), а также прилагательного, которое нередко несет в этих стихотворениях основную морфологическую нагрузку. Из глаголов превалируют глаголы преимущественно статильного типа. Фиксация одновременно протекающих событий осуществляется при помощи глаголов несовершенного вида. Дидактическая и философская поэзия широко используют инфинитив, формы второго и третьего лица глаголов несовершенного вида. Основной закономерностью в употреблении грамматических форм времени является употребление в стихотворении невременно́го типа грамматической формы настоящего времени несовершенного вида. Грамматическое настоящее препятствует, как правило, воссозданию временны́х отношений. «Настоящее время во всех индоевропейских языках, — писал Д. Н. Кудрявский, — употребляется и до сих

пор в смысле формы, не имеющей значения времени: оно обозначает и то, что относится ко всякому времени <...>»[16]. Ту же мысль развивал В. В. Виноградов: «Обозначение действия, осуществляющегося вне ограничений времени при всяких вообще условиях, обычно постоянно, и вследствие этого как бы присущего, свойственного субъекту, и следует считать основным грамматическим значением формы настоящего времени несовершенного вида. <...> Совпадение действия с моментом речи — лишь разновидность, оттенок этого общего значения, возникающий при ограничении временно́й перспективы действия. При отсутствии <...> ограничительных признаков в лексическом значении глагола или в контексте, в ситуации высказывания форма настоящего времени несовершенного вида обозначает сочетание или сочетаемость действия с субъектом вне отнесения его к какому-нибудь плану времени <...>. Значение вневременности становится источником и основою употребления формы настоящего времени несовершенного вида в переносных значениях. Значение вневременности, конечно, ближе всего к настоящему времени, которое также включает в себя и элементы прошлого и зародыши будущего. При изображении конкретного, единичного действия значение вневременности метонимически сливается с представлением о настоящем времени»[17].

Таким образом, мы приходим к весьма важным выводам. Если художественное время и невозможно воссоздать без использования грамматических форм времени (лексические средства весьма ограничены), то использование грамматических форм времени еще не означает воссоздания художественного времени. **Грамматическое время есть предпосылка для воссоздания художественного времени лишь в том случае, если первое определенным образом организовано.**

Несмотря на то, что сочетание принципов временно́й и невременно́й организации, как и чисто временна́я организация стихотворения обладают бо́льшими возможностями в плане создания эстетического эффекта, чем чисто невременна́я организация, недооценивать последнюю нельзя, как и нельзя забывать о том, что одна из важнейших функций невременно́го — быть проводником авторских идей.

---

[16] Кудрявский Д. Н. Введение в языкознание. Юрьев, 1912, с. 104.

[17] Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М.; Л., 1947, с. 570—572.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, художественное время есть чувственно переживаемое время событий, о которых сообщается в литературном произведении. Но чтобы этот механизм чувственного переживания времени начал функционировать, одно из событий должно быть более ранним, а другое — менее ранним (более поздним), и они должны быть связаны друг с другом не случайной, а фундаментальной (желательно — причинно-следственной) связью. Этим обстоятельством и был продиктован тот интерес к принципам организации сюжетного времени в лирической поэзии, который привел к созданию типологии временных отношений.

Как показал анализ стихотворений, последовательность и непоследовательность суть два равноправных типа временны́х отношений, причем как слабая, так и сильная последовательность предстают весьма продуктивными разновидностями. П. Фресс считает, что психический смысл сохраняется только за той последовательностью, временна́я разобщенность событий которой минимальна, то есть, по нашей терминологии, за сильной последовательностью: «<...> восприятие последовательности зависит не только от последовательности физических явлений, но также и от условий восприятия. Если интервал между двумя какими-либо событиями достаточно отчетливо выражен, то такой аспект проблемы представляется малоинтересным, ибо в этом случае мы имеем дело с восприятием длительности интервала. **Проблема последовательности приобретает смысл лишь на границе перехода от одновременности к последовательности**»[1]. В литературной действительности, в отличие от психической, слабая последовательность также обладает смыслом. В рамках слабой последовательности художественное время обнаруживает такие свои свойства, как дискретность, однонаправленность, необратимость, неравномерное возрастание. Резко укрупняя последнее событие, слабая последовательная связь позволяет продемонстрировать необратимость времени в драматическом разрезе. Слабая последова-

[1] Фресс П. Восприятие и оценка времени. — В кн.: Экспериментальная психология/Ред.-сост. П. Фресс и Ж. Пиаже. М., 1978, вып. VI, с. 89—90.

тельность, в отличие от сильной, наглядно иллюстрирует художественную неравноценность различных временны́х частей, особую значимость последнего, наиболее близкого к моменту восприятия плана. В рамках сильной последовательности художественное время демонстрирует такие свои свойства, как непрерывность, однонаправленность, необратимость, монотонное возрастание.

Сильная последовательная связь создает условия для соблюдения принципа единства времени и места, хотя это требование не является здесь строго обязательным, если объектом изображения является психический процесс. Данная разновидность позволяет со всей определенностью поставить проблему **мгновения**, ибо в результате безынтервальной связи событий вычленялись микрособытия природной и психической жизни — мгновения, — демонстрировавшие в каждом **здесь-теперь** необратимость временно́го потока, направленность «стрелы времени» в сторону естественной эволюции.

Таким образом, традиционное представление о последовательности как якобы чуждой литературе временно́й схеме, привнесенной из физической действительности, лишено каких-либо научных оснований. Сторонникам такого подхода следует напомнить, что «временной порядок речевых форм имеет тенденцию к зеркальному отражению порядка повествуемых событий во времени или по степени важности»[2]. Последовательность в литературе, конечно, не есть простое копирование законов физического мира или речевых закономерностей, а специальное художественное задание. Малые жанры и, в частности, лирическое стихотворение, новелла нередко опираются на этот тип временны́х отношений. Последовательность как один из способов новеллистической композиции была предметом изучения М. А. Петровского[3] и А. А. Реформатского[4]. Как известно, фактор последовательности сыграл одну из решающих ролей в создании В. Я. Проппом в 1928 году морфологии волшебной сказки[5] (тезис о последовательности — один из четырех основных в работе В. Я. Проппа). В этой связи представляет большой методологический интерес полемика В. Я. Проппа и К. Леви-Стросса, в ходе которой советский ученый подчеркнул, что

---

[2] Якобсон Р. В поисках сущности языка. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 107.

[3] См.: Петровский М. А. Морфология новеллы. — В кн.: Ars poetica. Сб. статей/Под ред. М. А. Петровского. М., 1927 (см. также: Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана. — Начала, 1922, № 1).

[4] См.: Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. — В кн.: Семиотика. М., 1983. (Работа впервые опубликована в 1922 г.).

[5] См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.

«насильственное выведение функций из времени разрушает всю художественную ткань произведения, которая подобна тонкой и искусной паутине, не терпящей прикосновений. Это — лишний аргумент в пользу расположения функций во времени, как это диктуется повествованием, а не во вневременный ряд (structure a-temporelle) <...>»[6]. Позднейшие исследования (Д. С. Лихачев) выявили конструктивную роль последовательности в организации сюжетного времени в таких ведущих жанрах фольклора, как лирическая песнь, сказка, былина, причитание.

Из четырех выделенных подтипов непоследовательности наиболее продуктивен П-Р-П (позже-раньше-позже), наименее продуктивен П-Р-Р (позже-раньше-раньше). Подтипы П-Р-П (позже-раньше-позже) и Р-П-Р (раньше-позже-раньше) обнаруживают тенденцию к слиянию первого и последнего сегментов в один сегмент. В рамках непоследовательности приоритет всегда сохраняется за последним по счету сегментом.

На основе трех выделенных основных форм невременной организации (пространственная организация, конструкция уравнения, конструкция обобщения) в дальнейшем могут быть выделены типы невременных отношений и построена типология невременных отношений.

Невременной фактор играет главенствующую роль в лирике классицистов и чрезвычайно заметную, хотя и несколько меньшую, в лирике романтиков и поэтов романтической ориентации (Лермонтов, Тютчев, Юлиуш Словацкий, Бараташвили, Шелли и др.). Единственный поэт-романтик, стоящий в этом плане особняком, — Эдгар По, вершинные произведения которого («Ворон», «Улялюм», «Колокола», «Эннабел Ли») построены по типу последовательной связи. В стремлении рационализировать изображаемое, упорядочить временные отношения проявилось своеобразие американского романтизма, отличающее его от романтизма европейского континента.

Протест романтиков против классицистических канонов, затронувший не только композицию и язык, но также и принцип изображения, безусловно, имел исторически прогрессивное значение. Романтики подходили к проблеме соотношения единичного и общего, конкретного и абстрактного не так, как классицисты. Романтическая лирика в сравнении с классицистической — шаг вперед по пути конкретизации повествования, усиления его изобразительной стороны, углубления воспроизводимого переживания. В лирику входит конкретная личность с присущими ей комплексами переживаний. Однако поэта-романтика, хотя уже и не в такой степени, как поэта-клас-

---

[6] Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 578.

сициста, продолжает устраивать абстрактная пространственно-временная схема действия: его мало интересует конкретная пространственная компоновка событий, своеобразие тех или иных отрезков времени — он поглощен вневременным и непреходящим[7]. В этом — сила и одновременно слабость романтической поэзии, поскольку цельность поэтического чувства, сила обобщения, масштабность образов не всегда сочетались с необходимой дифференциацией чувств, силой подробностей, психологической мотивировкой образов. В одном из своих эссе Поль Валери дал романтизму следующую примечательную характеристику: «Романтизм провозгласил уничтожение рабства человеческого «Я». Основное в нем — упразднение **последовательности в мыслях**, одной из форм этого рабства; тем самым он способствовал необычайному развитию описательной литературы. Описательность делает всякую связность излишней, приемлет все, что приемлется взглядом, позволяет мгновенно вводить новые положения»[8]. Романтиков «мало интересует **причинная связь явлений**, — пишет современный исследователь, — они хотят прежде всего схватить то общее начало, которое движет вещами, одухотворяет их»[9]. Это обстоятельство подчеркивали и сами романтики. Так, Новалис утверждает в своих «Фрагментах»: «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным. Поэт поклоняется случаю. <...> Ничего не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, **закономерная связь**. В сказке царит подлинная природная анархия»[10]. Требование свободы от всех и всяческих канонов, сформулированное Новалисом, Фридрихом Шлегелем и другими идеологами романтизма, таило в себе угрозу не менее жесткого соблюдения романтического канона свободы как системы запретов на различные проявления упорядоченности. Практика романтического искусства способствовала неуклонному возрастанию нормативности романтической

---

[7] На наш взгляд, Ф. П. Федоров преувеличивает разницу между ранним и поздним романтизмом, когда пишет, что в позднеромантической культуре «сфера вечности перестает быть антитезой сфере времени, вечность «временизируется», т. е. усваивает содержание времени, текущей истории <...>» (Федоров Ф. П. О пространственной структуре позднеромантического художественного мира. — В кн.: Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984, с. 17). Как показал анализ стихотворений «младших» романтиков, оппозиция «время — вечность» для поэзии позднего романтизма столь же актуальна.

[8] Валери П. Я говорил порой Стефану Малларме... — В кн.: Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 469—470.

[9] Овсянников М. Ф. Введение. — В кн.: История эстетики. М., 1967, т. 3, с. 8. (Выделено мной. — В. Ч.).

[10] Новалис. Фрагменты. — В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 98. (Выделено мной. — В. Ч.).

поэтики — это и круг специфических тем, и набор постоянно повторяющихся приемов (со временем — романтических штампов как издержек такой нормативности). Тенденция к игнорированию причинно-следственных связей между событиями сочеталась у романтиков с осуществляемой на концептуальном уровне канонизацией нерасторжимых природно-психических комплексов. Вторжение в поэзию философии и риторики, мощная мифологизация повествования, упор на орнаментальную описательность не могли не сказаться на событийности романтической лирики. «Для романтической поэзии речь идет не только о том, чтобы определенно и наглядно представить суть дела, — писал Гегель, — напротив, — метафорическое использование явлений, далеко отстоящих друг от друга, становится самоцелью; чувство становится средоточием всего, бросает свет на свое богатое окружение, притягивает его к себе, остроумно и изобретательно пользуется им для собственного украшения, вдыхает в него жизнь, и в этих беспрестанных своих переходах она наслаждается собою, беспрепятственно отдаваясь своему изображению»[11]. В то же время интенсивное расширение духовного опыта субъекта романтической лирики (в процессе которого вызревали те представления об относительности пространственных и временных измерений, которые окончательно утвердятся лишь в XX столетии[12]), расширение возможностей поэтического языка не только придало лучшим образцам романтической лирики непреходящую ценность, но и подготовило почву для дальнейшего развития лирики в направлении от романтизма к реализму, к большей конкретизации, изобразительности и событийности.

Таким образом, категория времени обнаруживает зависимость от категории **конкретного**, а категория вневременнóго — от категории **абстрактного**. Устанавливая интересующие нас закономерности в ходе историко-литературного процесса, Д. С. Лихачев пишет: «На протяжении всей истории русской литературы X—XVII вв. мы можем заметить, что развитие ее идет ко все большей и большей изобразительности. От обозначения, знака и символа словесное искусство все более и более переходит к изображению, к созданию иллюзии действительности»[13]. По всей видимости эти закономерности распространяются и на европейский литературный процесс в целом. Однако следует иметь в виду, что поэтическая мысль на ранних этапах развития литературы (хронологические границы тут, естественно, разные для различных национальных литератур) характеризовалась меньшей степенью абстрагированности и условности —

---

[11] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 387.

[12] См. об этом: Гей Н. К. Художественность литературы. М., 1975, с. 272.

[13] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 334.

здесь, таким образом, имела место обратная тенденция. Исследуя украинскую народную песню, А. А. Потебня пишет: «Искусственность и условность известного способа изображения в народной поэзии и вообще — явление вторичное, предполагающее в прошедшем его полную необходимость и точное соответствие с настроением минуты. Притом нельзя положить резкой границы между созданием и воспроизведением. Поэтому, допуская, что приурочивание готового содержания песни к наличной обстановке певца, списываемой с натуры, могло стать приемом традиционным, можно признать, что когда в песне говорится о непосредственном восприятии, то первоначально это восприятие в самом деле служило мостом для мысли певца. Прежде чем мысль привыкла начинать с идеальной дали <...>, глазу необходима была эта даль для того, чтобы мысль могла вывести из нее свои создания»[14]. Следует также иметь в виду, что позднейшие периоды русской литературы внесли в тенденцию, подмеченную Д. С. Лихачевым, существенные коррективы, — так, в конце XIX — начале XX вв. наряду с усилением изобразительности (Чехов, Бунин) наблюдается мощная тенденция к символизации повествования (Леонид Андреев, младосимволисты).

Определенные закономерности наблюдаются и внутри лирического рода: так, тенденцию к временно́му построению обнаруживают любовная и, в особенности, пейзажная лирика; тенденция к невременно́му построению характерна в первую очередь для дидактической поэзии и философской лирики.

Один из главных вопросов, на который нам предстоит ответить: насколько универсальна построенная нами типология временны́х отношений? Прежде всего, предложенная классификация исчерпывает типы временны́х отношений в лирике. Результаты, полученные при исследовании временны́х отношений в лирическом стихотворении, могут быть экстраполированы не только в сферу изучения более крупных единиц рода (лирической поэмы), но и, возможно, в сферу изучения эпических жанров (так, не исключено в этом смысле приравнивание лирического стихотворения к новелле или к сверхфразовому единству в более крупных жанровых образованиях — повести или романе). Следует отметить, что если классическая лирика дает нам самые разнообразные типы временны́х отношений, то лирика XX века авангардистского толка с ее культом самоценного слова разрушает причинно-следственные связи в стихе, разрушая тем самым временны́е отношения. Сформулированный в программной статье Михаила Кузмина постулат, гласящий, что неумышленное пренебрежение к логике чуждо человеческой природе, и вытекающий отсюда вывод о том, что

[14] Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI в. Текст и примечания. Воронеж, 1877, с. 77.

«причиной отдаленности одного слова от другого по значению является только длинный путь мысли и, следовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствие логической зависимости»[15] отсылает нас к классической традиции. Тенденция новой поэзии разрушить темпоральную структуру стиха, сделать эстетический акцент на физической длительности самого высказывания была тонко прокомментирована Р. Бартом: «Классическая мысль лишена длительности, а в классической поэзии есть лишь такая длительность, которая необходима для технического построения высказывания. Напротив, в современной поэзии слова создают своего рода формальный континуум, мало-помалу выделяющий из себя некие оплотненные интеллектуальные или эмоциональные образования, невозможные без этих слов; время развертывания речи оказывается здесь сгущенным временем, вмещающим более одухотворенный процесс вызревания «мысли», которая — перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит сама себя. Эта словесная игра случая в речевой цепи, увенчанная зрелым плодом состоявшегося значения, предполагает, следовательно, особое поэтическое время, но это — не время, затраченное на «изготовление» произведения, а время возможного приключения, время встречи известных знаков с известными целями»[16]. Новая лирика радикально пересмотрела положение Гегеля, согласно которому «подлинные истоки поэтического языка заключаются не в выборе отдельных слов, способе их связывания в предложения и развитые периоды, не в благозвучии, ритме, рифме и т. п., но в способе **представления**»[17]. Классическая лирика стремилась установить логически обоснованные связи между событиями, чтобы конечный эстетический эффект был цельным и в принципе однозначным. «Конечно, классическая речь не достигает функционального совершенства, свойственного математическим построениям, — пишет Р. Барт, — отношения выражены здесь не при помощи специальных знаков, а только побочными средствами формы и композиции. Реляционная природа классической речи проявляется в том, что сами слова отступают на второй план, а на первый выходит их линейная упорядоченность; изнашиваясь в тесном контексте всегда одних и тех же отношений, слова классического языка тяготеют к тому, чтобы превратиться в элементы некоей алгебраической системы: риторическая фигура, клише оказываются потенциальными инструментами связи; они утрачивают свою собствен-

---

[15] Кузмин М. О прекрасной ясности: Заметки о прозе. — Аполлон, 1910, № 4, с. 6.

[16] Барт Р. Нулевая степень письма. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 328.

[17] Гегель. Эстетика, т. 3, с. 383.

ную плотность ради того, чтобы занять более прочное место внутри речевой последовательности; подобно химическим элементам, они обладают свойством валентности и образуют языковое пространство, насыщенное симметричными связями, пересечениями и узлами, из которых — не имея времени задержаться и удивиться отдельному слову — вырастают все новые и новые смысловые интенции. Едва успев передать собственный смысл, любой элемент классической речи превращается в своеобразный проводник или анонс, передающий все дальше и дальше иной смысл, который стремится не укорениться в глубинах отдельного слова, а пронизать собою весь акт понимания, то есь акт коммуникации в целом»[18]. Ставка новой поэзии на невременнóе («современная поэзия настойчиво пытается замереть в созерцании, стать «самоотражающей» моделью» — Р. Уэллек, О. Уоррен) позволяет служить ей благодатным материалом для построения типологии невременны́х отношений.

Предложенная нами методика исследования временны́х отношений должна быть с большой осторожностью применена также к традиционным жанрам восточной поэзии с их нацеленностью на дидактику, размышление, афоризм. Дополнительным препятствием здесь может служить малый объем таких, например, жанров, как рубаи, хайку, танка, хотя и они в принципе допускают временны́е связки (и даже инверсии). Так, в качестве образца сильной последовательности приведем известное хайку Бусона:

Ударил я топором
И замер... Каким ароматом
Повеяло в зимнем лесу![19]

Вообще, ставя вопрос о границах временнóй свободы художника, следует всегда помнить о том, что ряд жанров и форм накладывает на эту свободу определенные ограничения (например, так называемые «твердые» стихотворные формы — рондо, триолет, отчасти сонет). Недооценка жанровой специфики может привести к неправильным выводам и обобщениям.

Не оспаривая важности концептуального подхода к изучению проблемы времени, позволяющего выявить мировоззренческую позицию автора, еще раз подчеркнем то обстоятельство, что для понимания механизма функционирования эстетического эффекта, в конечном счете для понимания эстетической природы словесного искусства гораздо большее значение имеет изучение принципов организации событийного (сюжетного)

---

[18] Барт Р. Нулевая степень письма, с. 329.

[19] Перевод Веры Марковой. См.: Далёкие и близкие. Стихи зарубежных поэтов в переводе В. Марковой, С. Липкина, А. Гитовича. М., 1978, с. 84.

времени, то есть временны́х отношений, складывающихся в результате того или иного порядка следования событий в тексте. Как мы могли убедиться, тот или иной порядок событий, а также то или иное нарушение этого порядка (временны́е инверсии) в тексте художественного произведения всегда имеют глубокий эстетический смысл. По мнению Романа Ингардена, временны́е инверсии, осуществляемые читателем по тем или иным причинам во время пауз (эти инверсии могут иметь место и в процессе чтения произведения. — В. Ч.), «влекут за собой существенные изменения эстетически действенных моментов произведения»[20]. Если бы это было так, то между вариантами прочтения одного и того же произведения было бы больше различий, чем сходства. Читательские инверсии относятся к зафиксированному в произведении порядку событий так же,как случайное к закономерному, несущественное к существенному. Они — не более чем варианты того единственного инварианта, который один и только один имеет эстетически важное, решающее во всех смыслах значение. Производя те или иные перестановки, читатель всегда держит (или, во всяком случае, должен держать) в фокусе своего внимания тот единственный порядок, который задан ему автором, — иначе можно усомниться в самом факте существования художественного произведения как единственной, неповторимой и равной себе самой вещи.

В свете исследования типологии временны́х отношений очерчиваются контуры ближайшей задачи — это построение типологии невременны́х отношений. Дальнейший шаг по пути формализации исследований, изучающих межсобытийные связи в лирическом стихе, — слияние типологии временны́х и типологии невременны́х отношений в единую обширную систему межсобытийных отношений. Основанием для построения типологии невременны́х отношений, как мы уже показали, может служить как невозможность установления отношения «раньше-позже» (1), так и невозможность установления причинно-следственных связей (2) между событиями. Вследствие (1) типология невременны́х отношений опишет встречающиеся типы пространственных отношений. Однако не следует забывать о том, что в литературном произведении и, в частности, в лирическом стихе наибольшей эстетической значимостью обладают временны́е отношения. Поэтому логично предположить, что дальнейшее развитие исследовательской мысли будет направлено в первую очередь на всестороннее изучение временны́х отношений как фундаментальных отношений, активнейшим образом участвующих в создании эстетического эффекта в литературном произведении.

---

20 Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация. — В кн.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 87.

V. I. CHEREDNICHENKO

TYPOLOGY OF TEMPORAL RELATIONS IN LYRICS

Summary

The monograph constitutes the first attempt at constructing a typology of temporal relations in lyric poetry. The analysis is largely based on the material of classical Russian, Polish, Georgian and Englishlanguage lyric poetry.

Temporal relations „past-present-future" and „earlier-later" are analyzed. The advisability is argued of introducing the criterion of „earlier-later", on the basis of which two types and six basic subtypes of the course of events in a lyrical poem are identified:

1. Sequence (E-L; E-L-L)

1.1. Strong sequence (absence of temporal separation of events);

1.2. Weak sequence (presence of temporal separation of events).

2. Non-sequence

2. 1. Later-earlier (L—E);

2. 2. Later-earlier-earlier (L—E—E);

2. 3. Later-earlier-later (L—E—L);

2. 4. Earlier-later-earlier (E—L—E).

An analysis of poems has shown that sequence and non-sequence are two equal types of temporal relations; both—strong and weak sequences—being very productive subtypes. Thus the traditional view on sequence allegedly being a temporal scheme alien to literature and brought in from physical reality is totally devoid of scholarly basis.

Of the four subtypes of non-sequence L-E-L is most productive, and L-E-E the least productive. The L-E-L and E-L-E subtypes tend to cause the first and last temporal segments merge into a single one.

The investigated three basic forms of non-temporal organization (spatial organization, the construction of equallization, construction

of generalization) may serve as the basis for the further identification of types of non-temporal relations and for the constructing a typology of non-temporal relations.

Love- and especially landscape- lyric poetry exhibit a tendency to temporal construction; a tendency to non-temporal construction is characteristic primarily of didactic and philosophical poetry.

The proposed typology exhausts the types of temporal relations in lyric poetry. The results obtained from the study of temporal relations in a lyrical poem may be extrapolated not only into the sphere of study of larger units of the genre (lyric poem), but possibly into the sphere of study of epic genres as wll (thus, in this sense, equation of a lyric poem to a short story, or to a supraphrasal unity in novel—cannot be ruled out).

The category of literary time is also studied theoretically in the monograph: its specificity has been brought to light, questions of the interrelationship of time, space, and rhythm are discussed; the history of research into literary time in the USSR and abroad is presented, and the problem of correlation of grammatical and literary time is dealt with; various aspects of the study of time in a literary work are pinpointed. The non-temporal means of depiction are systematized as well.

The fundamental role of temporal relations, most actively involved in the creation of the aesthetic effect in a literary work, is indicated.

*БИБЛИОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ „ВРЕМЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ“**

I. *Монографии*

I. 1. Т у р а е в а З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М., 1979.

I. 2. B o u r b e c k Ch. Die Struktur der Zeit in heutigen Dichtung. Berlin, 1956.

I. 3. H i g d o n D. L. Time and English fiction. London; Basingstoke, 1977. (Имеется библиогр.).

I. 4. J u n g h a n s F. Zeit im Drama. Berlin, 1931.

I. 5. L e i t n e r H. Lebenslauf und identität: Die kulturelle konstruktion von Zeit in der Biographie. Frankfurt/M.; New York, 1982. (Имеется библиогр.).

I. 6. M e n d i l o w A. A. Time and the novel. London; New York, 1952.

I. 7. M e y e r h o f f H. Time in literature. Berkeley; Los Angeles, 1955.

I. 8. M ü l l e r G. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946.

I. 9. P o u i l l o n J. Temps et roman. 7-e ed. Paris, 1946.

I. 10. P ü t z P. Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. 2 Aufl. Göttingen, 1977. (Имеется библиогр.).

I. 11. S e g r e C. Le strutture e il tempo: Narrazione, poesia, modelli. Torino, 1974.

I. 12. S p e n c e r Sh. Space, Time and Structure in the Modern Novel. New York, 1971.

I. 13. S t a i g e r E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. München, 1976.

I. 14. T o b i n P. D. Time and the novel: the genealogical imperative. Princeton (N. J.), 1979.

II. *Сборники*

II. 1. Пространство и время в литературе и искусстве: Метод. материалы по теории литературы. Даугавпилс, 1984.

II. 2. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей /Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др. Л., 1974.

II. 3. Acpects of time /Ed. by C. A. Patrides. Manchester etc., 1976. (Имеется библиогр.).

---

* Библиография, составленная автором настоящей монографии (87 наименований), не претендует на полноту — в нее вошли лишь основные работы с теоретическим уклоном — труды, специально посвященные проблеме времени.

II. 4. Zeitgestaltung in der Erzählkunst /Hrsg. von Alexander Ritter. Darmstadt, 1978.

III. *Статьи, отдельные главы из книг, авторефераты*

III. 1. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории. — В кн.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 84—108.

III. 2. Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве. — В. кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 67—73.

III. 3. Бабушкин С. А. Проблема художестственного времени и пространства.-В кн.: Пространство и время /Редкол.: Парнюк М. А. (отв. ред.) и др. Киев, 1984, с. 273—281.

III. 4. Бабушкин С. А. Пространство и время в литературе. — Уч. зап. Курского гос. пед. ин-та, 1971, т. 84.

III. 5. Бабушкин С. А. Пространство и время художественного образа. АКД. Л., 1971.

III. 6. Бахмутский В. Я. Категория времени во фрранцузской классической трагедии XVII века. — В кн.: Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. Материалы науч. конф. М., 1970, с. 175 —194.

III. 7. Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гете. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 204—236.

III. 8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—407.

III. 9. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. — В кн.: Контекст — 1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975, с. 213—228.

III. 10. Гей Н. К. Поэтическое время и пространство. — В кн.: Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975, с. 252—282.

III. 11. Гуревич А. Я. Пространственно-временные представления средневековья. — В кн.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 26—37.

III. 12. Гуревич А. Я. «Что есть время?» — Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 151 — 174 (см. также: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 84—138).

III. 13. Джохадзе Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике. — Вопросы философии, 1983, № 1, с. 130—138.

III. 14. Джохадзе Н. И. Марксистско-ленинская эстетика о художественном времени в искусстве. АКД. Тбилиси, 1978.

III. 15. Джохадзе Н. И. Проблема времени в современной польской эстетике. — В кн.: Современная прогрессивная эстетическая мысль. М., 1974, с. 115—148.

III. 16. Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX века.— В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 160—172 (см. также: Jegorow B. Kategoria czasu w poezji rosyjskiej polowy XIX wieku. — Slavia orientalis, 1968, № 1, s. 13—19).

III. 17. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 11—25.

III. 18. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 39—67.

III. 19. Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. — В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 26—39.

III. 20. Кочетков И. А. Категория времени в житии и житийной иконе. — В кн.: Слово о полку Игореве. Памятники литературы и искусства XI—XVII веков. М., 1978, с. 227—237.

III. 21. Кузнецов Б. Г. Необратимость физического и сценического времени. — Театр, 1978, № 7, с. 65—74.

III. 22. Лихачев Д. С. Время в произведениях русского фольклора.— Русская литература, 1962, № 4, с. 32—47.

III. 23. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. — В кн.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979, с. 209—334.

III. 24. Маркин Г. И. Жанродифференцирующая функция художественного времени в эпических произведениях. — В кн.: Поэтика реализма. Межвуз. сб. Куйбышев, 1983, с. 25—33.

III. 25. Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. — В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 121—142 (см. также: Медриш Д. Н. Структура художественного времени. — Уч. зап. Волгоградского гос. пед. ин-та, 1967, вып. 21, с. 80—115).

III. 26. Михайлов А. В. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко. — В кн.: Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. Материалы науч. конф. М., 1970, с. 195—220.

III. 27. Молчанов В. В. Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе. — В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 200—209.

III. 28. Москвина Р. Р., Мокроносов Г. В. Проблема социального времени в современной западной философии и литературе. — В кн.: Методологические проблемы языкознания и литературоведения. Новосибирск, 1984, с. 275—292.

III. 29. Мотылева Т. Л. Время — реальное и романическое. — В кн.: Мотылева Т. Л. Зарубежный роман сегодня. М., 1966, с. 298—320.

III. 30. Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе.— В кн.: Ритм... (см. II. 2.), с. 186—200 (см. также: Мотылева Т. Л. Достояние современного реализма. М., 1973, с. 379—398).

III. 31. Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былине. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 18—45.

III. 32. Неклюдов С. Ю. Заметки об эпической временной системе. — Труды по знаковым системам, VI, Тарту, 1973, с. 151—165.

III. 33. Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора. — В кн.: Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975, с. 182—190.

III. 34. Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве. — В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983, с. 299—315.

СОДЕРЖАНИЕ

Напечатано по постановлению Редакционно-издательского совета Академии наук Грузинской ССР

*

ИБ 3244

Редактор издательства И. Е. Герсамия
Художник Г. А. Ломидзе
Худож. редактор И. А. Сихарулидзе
Техредактор Н. Н. Окуджава
Корректор Т. Г. Китиашвили

Сдано в набор 29.I.1986; Подписано к печати 20.3.1986; Формат бумаги 60×90 1/16; Бумага № 1; Печать высокая;
Гарнитура лит.; Усл. печ. л. 8.8; Усл. кр.-отт. 8,9; Уч.-изд. л. 8,4;
УЭ 01081; Тираж 1700; Заказ 290;

Цена 1 руб. 30 коп.

Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19
გამომცემლობა „მეცნიერება", თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19

Типография АН Грузинской ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19
საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19

ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ТИПОЛОГИЯ ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ

ТБИЛИСИ
«МЕЦНИЕРЕБА»
1986

ვლადიმერ ილიას ძე ჩერედნიჩენკო

დროითი მიმართებების ტიპოლოგია ლირიკაში

თბილისი
„მეცნიერება“
1986